

قصور الحمراء

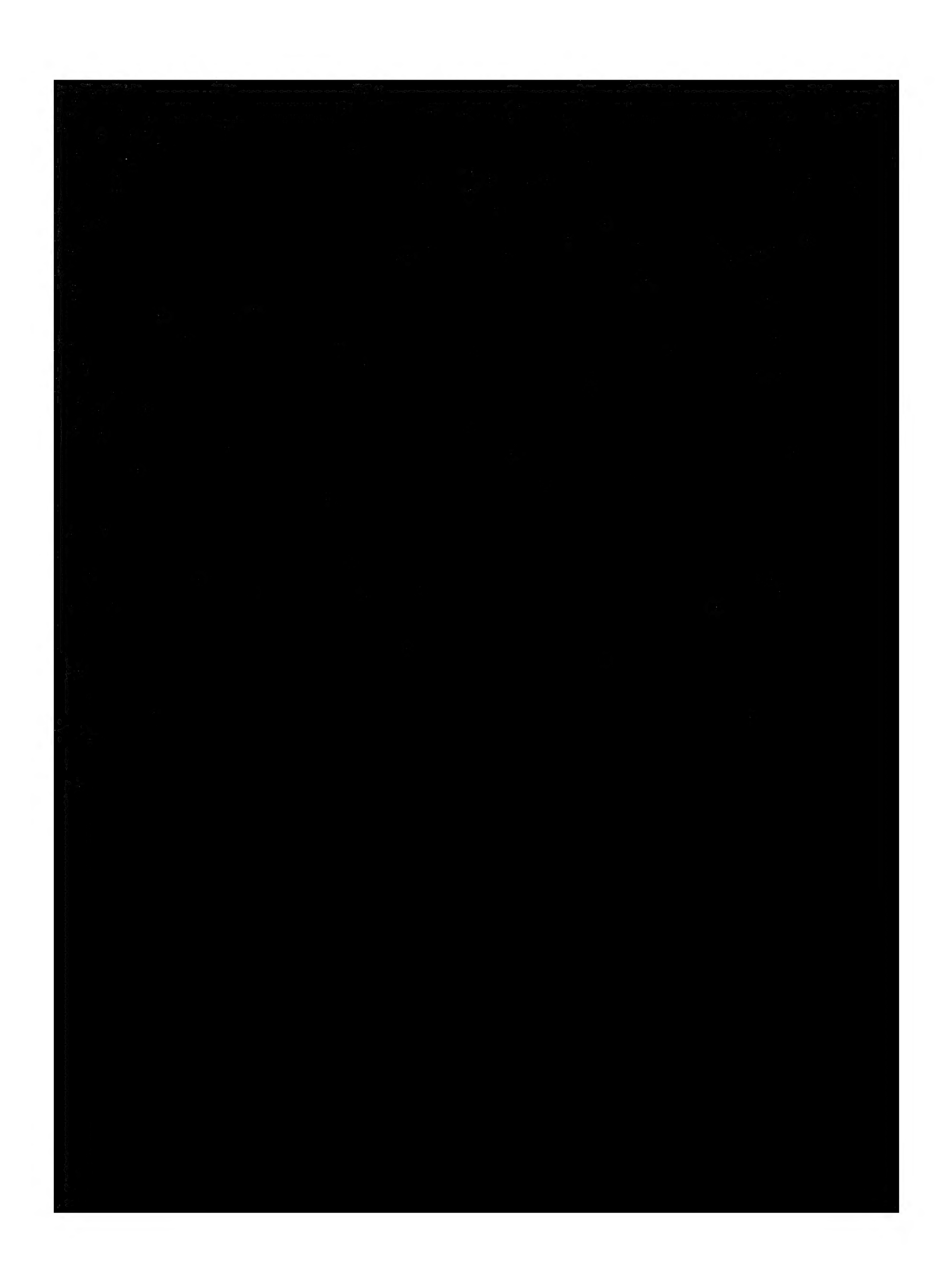
ديوان العمارة والنقوش العربية

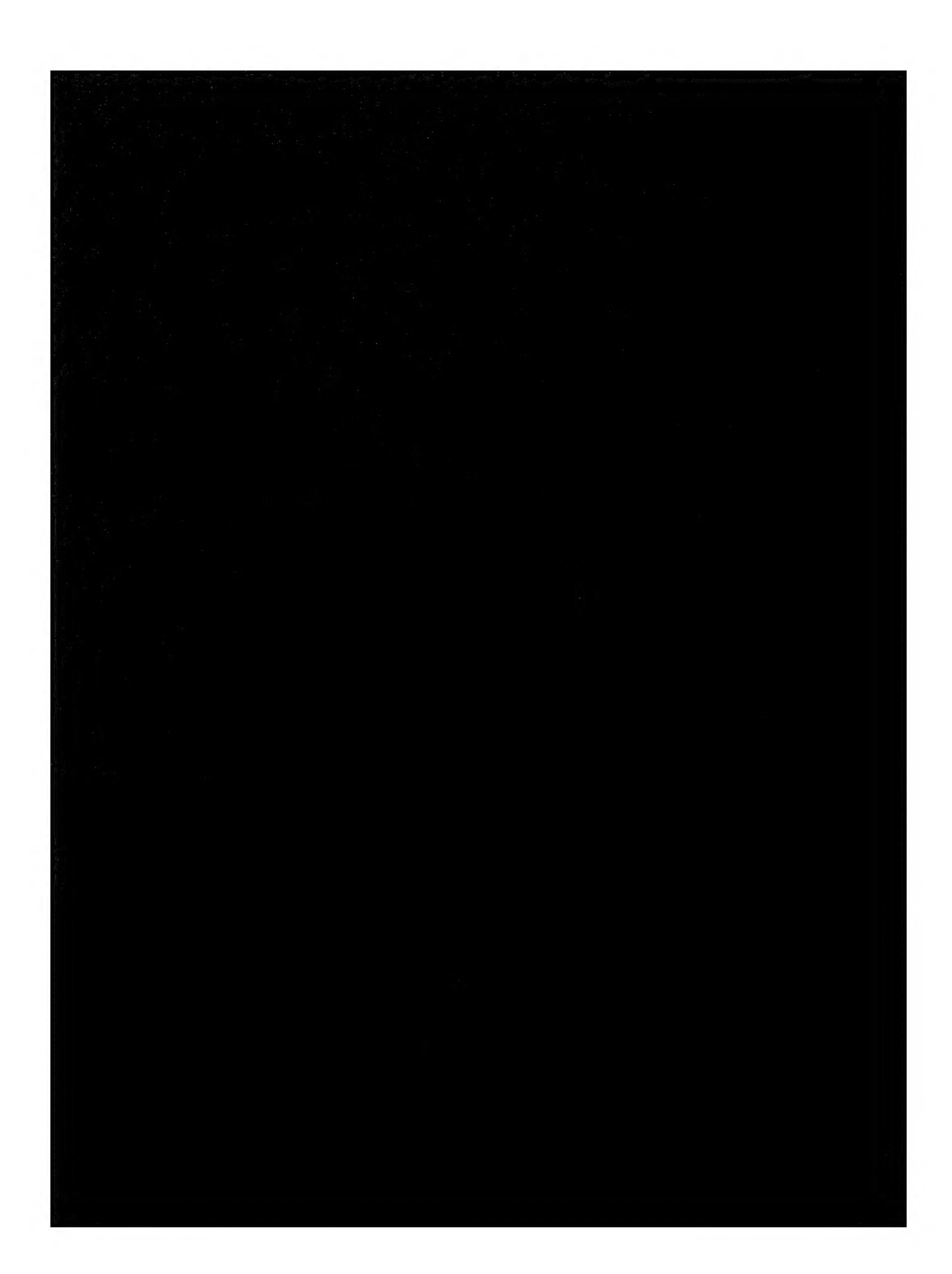
محمد عبد المنعم الجمل

تقديم

إسماعيل سراج الدين







قصور الحمراء

ديوان العمارة والنقوش العربية

محمد عبد المنعم الجمل

تقديم

إسماعيل سراج الدين

مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة - أثناء - النشر (فان)

الجمل، محمد عبد المنعم.
قصور الحمراء: ديوان العمارة والنقوش العربية / تأليف محمد عبد المنعم الجمل؛ تقديم إسماعيل سراج الدين.-
الإسكندرية: مكتبة الإسكندرية، ج 2004.
ص.سم.- (دراسات في الخطوط؛ 2)

1- النقوش العربية. 2- الخط العربي - تاريخ. 3- العمارة الإسلامية في الأندلس.
4- القصور الإسلامية. 5- قصور الحمراء (غرناطة) 6- غرناطة (إسبانيا) - آثار إسلامية.
أ- سراج الدين، إسماعيل، 1944 - (مقدم) ب- العنوان. ج- السلسلة.
ديوي - 726.2094682 2004213559

قصور الحمراء
ديوان العمارة والنقوش العربية

دراسات في الخطوط (2)
سلسلة علمية محكمة تصدر عن
مكتبة الإسكندرية - مركز الخطوط

مكتبة الإسكندرية
ص.ب ١٣٨ الشاطبى - الإسكندرية ٢١٥٢٦ - جمهورية مصر العربية
تليفون: ٤٨٣٩٩٩٩ (٢٠٣)+ فاكس: ٤٨٣٠٣٣٩ (٢٠٣)+
Email: secretariat@bibalex.org www.bibalex.org

الفهرس

تقديم

يعتبر البعد الثقافي للحضارة والتراث في حوض البحر الأبيض المتوسط محوراً رئيسيًا من محاور الفكر الإنساني الذي حرصت عليه مكتبة الإسكندرية قديماً، وتعمل مكتبة الإسكندرية حديثاً على ترسيخه من خلال التعاون الثقافي بين بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط التي تشارك الإسكندرية في التراث اليوناني والروماني والبيزنطي، وكانت الحضارة الإسلامية قد عملت على وحدة هذه الثقافات من خلال الترجمة والتأليف والتأثير والتأثر، وقد لعبت الجزر اليونانية وجنوب إيطاليا وجزيرة صقلية وبلاد الأندلس دوراً محوريًا في التأثير والتأثر بين الغرب الأوروبي والعالم الإسلامي على الضفة الجنوبية من حوض البحر المتوسط.

ترتبط الأندلس بالإسكندرية بروابط وثيقة منذ الفتوح الإسلامية المبكرة وطوال العصور الوسطى ويشهد بذلك حي الشاطبى الذي أنشئت عليه مكتبة الإسكندرية حديثاً والذي أخذ اسمه من الإمام الشاطبي الأندلسي، كما يشهد بذلك فقيه الإسكندرية وإمامها أبو العباس المرسي الذي تمتد جذوره إلى مدينة مرسيه الأندلسية.

وقد ساهمت إسبانيا بجهد كبير لإحياء مكتبة الإسكندرية من خلال الإهداءات لنسخ من مجموعات الكتب المحفوظة في الاسكوريال وبالتعاون المثمر مع جمعية أصدقاء مكتبة الإسكندرية في إسبانيا التي تقوم بجهد كبير في تنمية التعاون الثقافي مع الجانب الإسباني. يتوج هذه الجهود الرائعة ما تقوم به الملكة صوفيا ملكة إسبانيا من دعم غير محدود للمكتبة والآن تبدأ مكتبة الإسكندرية دورها في مد جسور التواصل مع إسبانيا التي تعد فردوس الحضارة الإسلامية.

ويأتي دور مكتبة الإسكندرية في نشر التراث والثقافة العالمية بنشر كتاب قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية في الأندلس ليكون سجلاً ومدونة للشعر العربي المنقوش على جدران قصور الحمراء، وقد سعى مركز الخطوط بالمكتبة لكي ينشر هذا الكتاب ضمن خطة لنشر مجموعات هائلة من النقوش والكتابات عبر العصور بصور متعددة سواء من خلال سلسلة «دراسات في الخطوط»، أو من خلال التسجيل الرقمي، أو المشاريع البحثية.

إسماعيل سراج الدين
مدير مكتبة الإسكندرية

مقدمـــة

تثير قصور الحمراء في نفس كل من يشاهدها ذكريات المجد والفخار، إذ تمثل الحمراء بروائعها عهدا من الأمجاد والبطولات، أمجاد حضارية وبطولات عسكرية سجلها التاريخ في هذه القصور الأسطورية التي أصبحت متحفا لا نظير له للعمارة والفنون الإسلامية في الأندلس.

لقد كانت هذه القصور مصدر إلهام لأدباء الغرب في تاريخنا المعاصر فقد اجتذبت بروائعها القصاص والكاتب الأمريكي الشهير واشنطن أرفنج ليمضي فيها عدة ليال يستلهم منها مادة لقصصه ورواياته ومنذ ذلك الحين انتجعها جمهور من الفنانين والأدباء أثروا بإنتاجهم الأدبي والفني عن حمراء غرناطة المكتبات والمتاحف ومن هؤلاء العباقرة الموسيقي الإسباني الشهير مانويل دي فايا، والشاعر الأديب جارسيا لوركا، والأديب الفرنسي شاتوبريان، ومؤخرًا أنطونيو جالا الذي حقق نجاحاً منقطع النظير بروايته المخطوط القرمزي التي تدور أحداثها في حمراء غرناطة في أواخر عصر بني الأحمر، ومن الشعراء والأدباء العرب الذين استلهموا من الحمراء قصائدهم أحمد شوقي ونزار قباني ورضوى عاشور بروايتها عن غرناطة.

وإلى الحمراء أقبل في سنة 1953 جمهور من المتخصصين في تاريخ الفن والعمارة يستلهمون منها طرازًا قوميًا لعمائر مدنهم وأصدروا قرارهم بعد أيام ثلاثة قضوها في أبهاء القصور وقاعتها يتأملون عناصرها الزخرفية، ويستنبطون من قيمها الجمالية والمعمارية الوفيرة موادَّ لهذا الطراز.

وما زالت الحمراء رغم ما كتب عنها من مصنفات معينا لا ينضب للكتاب والباحثين في المجالات الفنية والأثرية، إلا أن جانبا هاما من هذه المجالات ما يزال قاصرا، وفي حاجة إلى العديد من البحوث والدراسات وأعني به الدراسات الخاصة بالنقوش التي تزين جدران الحمراء ونافوراتها.

من الجدير بالذكر أن هذه الدراسات اتجهت باديً ذي بدء منذ منتصف القرن الماضي إلى محاولات لقراءة مختارات من نقوش الحمراء الكتابية وفك رموزها وألغازها، ثم ترجمتها من العربية إلى الإسبانية وقد بدأت تلك المحاولات في وقت مبكر على يد الموريسكي الغرناطي ألونسو دل كاستيو مترجم البلاط في عصر الملك الإسباني فيليب الثاني وتبعه في وصف نقوش الحمراء بعض الرحالة والسفراء العرب ومنهم أحمد بن المهدي الغزال الفاسي والسفير محمد بن عثمان المكناسي.

ومن بين تلك المحاولات، الدراسة الجادة التي قام بها لافونتي القنطرة Lafuánte y Alcantra عن الكتابات العربية في غرناطة Inscripciones árabes de Granada, Madrid, 1859، وكذلك دراسة أنطونيو الماجرو Antonio Almagro بعنوان دراسة عن الكتابات العربية في غرناطة، وقد صدر في غرناطة عام 1879 ، وهي دراسات تقوم على محاولة قراءة تلك النقوش وترجمة بعضها إلى اللغة الإسبانية.

غير أن قراءة هؤلاء كانت مليئة بالأخطاء، وعدم تحري الدقة. ثم صدرت بحوث حاول أصحابها تصويب القراءات السابقة للنقوش، نذكر منها على سبيل المثال دراسات لجسبار رميرو Gaspar remiro بعنوان Las Inscripcions de la Alhambra تناول فيها نماذج من بعض نقوش الحمراء ونشرها عام 1911 في مجلة الدراسات التاريخية التي تصدرها جامعة غرناطة، كذلك نشر المستشرق الأمريكي نيكل Nykl بحثًا في مجلة الأندلس عن نقوش الحمراء، وأخيرا الأستاذ ليفي بروفنسال Provençal، وعلى الرغم من أهمية كتاب بروفنسال «النقوش العربية في إسبانيا» إلا أنه لم يتناول سوى نقش واحد من نقوش الحمراء، وهو نقش «باب الشريعة».

أما الدراسات العلمية الجادة عن النقوش الكتابية بالحمراء فقد بدأت في الواقع على يد المستعرب الكبير جارثيا جوميث Garcia Gomez الذي بدأ بدراسة النقوش الكتابية وخاصة الأشعار التي تزين الحمراء وأهميتها في مجال اللغة والأدب، واهتم بصفة خاصة بأشعار الوزير الغرناطي أبي عبد الله بن زمرك الذي نال شهرة واسعة في الأوساط العلمية على أنه شاعر الحمراء الوحيد، وقد دعا الأستاذ جارثيا جوميث في مصنفه عن هذا الشاعر إلى ضرورة الاهتمام بدراسة النقوش التي تزين جدران قاعات الحمراء ونافوراتها، وذلك على محورين من الدراسات والبحوث: المحور الأول يتناول النقوش ومكانتها اللغوية والأدبية عند المتخصصين في هذا المجال أما المحور الثاني وهو الأهم، فقد وجه فيه نظر الباحثين إلى دراسة النقوش الكتابية من الوجهتين الفنية والأثرية وإبراز مكانتها في تاريخ الفن.

من هنا بدأ الاهتمام بدراسة النقوش الكتابية دراسة علمية دقيقة ففي مجال اللغة وترجمة الأشعار إلى اللغة الإسبانية، قدمت الباحثة ماريا خيسوس روبيرا M.J.Rubiera رسالتها للحصول على درجة الدكتوراه في عام 1970 عن الشاعر الوزير أبي الحسن علي ابن الجياب وكانت أول من نبه إلى أشعار ابن الجياب التي تزين قاعات الحمراء ونشرت نتائج ما توصلت إليه من خلال دراستها لهذا الموضوع في مجلة الأندلس « Al-Andalus » ثم نشرت بحثاً آخر بعد ذلك عن بعض أشعار لابن الخطيب تزدان بها قاعة السفراء.

ثم واصل الأستاذ جارثيا جوميث بحوثه في هذا المجال بدراسة عن الأشعار العربية التي تزين جدران الحمراء ونافوراتها، مع ترجمة لهذه الأشعار إلى اللغة الإسبانية وصدر هذا البحث عن المعهد المصري للدراسات الإسلامية عام 1985، وقد سجل في هذه الدراسة أنه كان يعد لها منذ أن كان يعمل مديراً لمدرسة الدراسات العربية بغرناطة في الثلاثينيات من هذا القرن (القرن العشرون)، ونلاحظ أن تلك الدراسات السابقة الخاصة بنقوش الحمراء ركزت حتى الآن على مجرد نقل الأشعار التي تزين القاعات وترجمتها إلى الإسبانية دون الاهتمام بالنقوش الأخرى، ودون الاهتمام بإعداد سجل لصور وأشكال هذه النقوش.

ونأتي إلى الجانب الآخر وهو الجانب الهام الذي يتعلق بدراسة النقوش من الوجهة الأثرية والفنية، ويرجع الفضل في توجيه الأنظار إلى هذا الجانب من دراسة النقوش إلى فرناندز بويرتاس Fernandez-puertas

أستاذ الآثار الإسلامية بجامعة غرناطة، وداريو كابانيلاس Dario Cabanelas وقد نشرا بحوثهما الفنية في هذا المجال معاً في مجلة «كراسات الحمراء» cuadernos de la AL-hambra التي تصدرها إدارة الحمراء وجنة العريف patronato de la alhambra y Generalife، وهي دراسات بالغة القيمة بالنسبة لمتخصصين في هذا المجال لما تتضمنه من آراء ونتائج هامة.

كانت قلة البحوث والدراسات الأجنبية الحديثة وعدم وجود دراسات باللغة العربية دافعاً لي لدراسة جانب جديد من تلك النقوش التي لم يتم دراستها من قبل الباحثين، وكان عام 1989، بداية اهتمامي بالبحث في النقوش الكتابية بقصور الحمراء، وكنت قد ترددت في الإقبال على البحث في هذا المجال لقلة المادة العلمية وصعوبة البحث في هذا الحقل البكر في الدراسات الأثرية، وصعوبة الحصول على منحة لإجراء الدراسة العلمية الميدانية في قصور الحمراء، هذا بالإضافة إلى ضرورة الالتزام بالدقة في قراءة النقوش الكتابية وتسجيلها بالصور التوضيحية وهذا التصوير لم يكن من السهل تحقيقه دائمًا لأن كثيرا من هذه النقوش كان مسجلاً في مواقع ومواضع متعددة وبخطوط دقيقة تختلط بالتوريقات والتشكيلات الزخرفية الهندسية المتعددة الأنواع والأشكال، فضلا عن أن معظم النقوش الكتابية يتركز في أماكن مرتفعة من الجدران وفي بعض الأبراج غير المصرح بزيارتها إلا بتصريحات تتطلب وقتًا طويلاً، إلى أن وفقني الله وحصلت على منحة للسفر إلى إسبانيا في عام 1991 وهناك درست مجموعة من قاعات الحمراء مع تسجيل ونشر علمي مزود باللوحات والصور التوضيحية لنقوشها، وكنت أصور وأدرس كل ما يتعلق بالنقوش الشعرية والنثرية المسجلة على جدران الحمراء مهتما في المقام الأول بالدراسة الأثرية للنقوش ومقارنتها بعد ذلك بما ورد عنها في المصادر الأدبية والتاريخية، وبعد أن انتهيت من بحثي الأول عن الكتابات الأثرية في منشآت يوسف الأول بقصور الحمراء، كان كل ما يتصل بالنقوش الكتابية التي تزين قصور الحمراء محل اهتمامي خاصة بعد أن سافرت إلى إسبانيا لمدة عامين لدراسة الآثار الإسلامية، وظل نشر هذا العمل حلماً يراودني خاصة أن معظم الناشرين في العالم العربي لايقدمون على نشر هذا النوع من المؤلفات التي تحتاج إلى تكاليف باهظة ولكن كان توفيق الله إلى جانبي، حيث وافقت مؤسسة علمية ضخمة – هي مكتبة الإسكندرية – على تحمل التكاليف والاضطلاع بنشر هذا العمل.

قسمت موضوعات الكتاب إلى ستة فصول قدمت لها بمقدمة تضمنت عرضا عاما لموضوع البحث مع دراسة نقدية لأهم المصادر والمراجع، وفي الفصل الأول تناولت الطراز المعماري الأندلسي وتطوره حتى عصر بني نصر، ثم عرضت لمنشآت بني نصر بقصور الحمراء، وتاريخ إنشاء كل مجموعة منها، مع ترجمة لسلاطين بني نصر، ودراسة لمنشآتهم المعمارية منذ تشييد النواة الأولى للحمراء في عصر محمد بن نصر وخلفائه حتى بلغت مجموعة قصور الحمراء أوج كمالها فى عصر السلطان يوسف الأول وابنه السلطان محمد الخامس الغني بالله الذي توج عمارته بإنشاء مجموعة معمارية خالدة في بهو الأسود.

ثم تناولت بالتفصيل شعراء بني نصر ومعظمهم من رجال العلم والأدب الذين ترأسوا ديوان الإنشاء ووصلوا إلى منصب الوزارة في حمراء غرناطة وأبدعوا في وصف حدائق الحمراء وقصورها ونافوراتها ، وأجمل قصائدهم تزين جدران القاعات والنافورات، ومعظم هذه الأشعار نظمت لهذا الغرض الزخرفي ومن هؤلاء الشعراء الوزير أبو الحسن على بن الجياب الذي تزين أشعاره منشآت السلطان أبي الوليد إسماعيل والسلطان يوسف الأول، والوزير لسان الدين بن الخطيب وأشعاره تزين منشآت السلطان يوسف الأول وابنه محمد الخامس، ثم تناولت أشعار ابن زمرك وأشعاره تزين منشآت الأمير محمد الخامس وأوضحت كيف ساد بين الباحثين لفترة طويلة أنه شاعر الحمراء الوحيد من خلال نص ورد في نفح الطيب ينسب إليه كل الأشعار التي تزين جدران الحمراء، ثم أشرت إلى الشعراء الذين اندثرت أشعارهم من على جدران الحمراء مثل السلطان النصرى يوسف الثالث الذى ألف بعض الأشعار لتنقش على جدران مبانيه ووزيره الشاعر ابن فركون الذي ألف بعض الأشعار للغرض نفسه مستعيناً لتحقيق ذلك بالمصادر الأدبية.

وجعلت الفصل الثاني لدراسة الخصائص الفنية للنقوش الكتابية في الأندلس وتطورها حتى عصر بني نصر، وبدأت بالحديث عن أهمية الخط العربي وانتشاره في الأندلس، مشيرا إلى صناعة الخط والمشتغلين به من النقاشين والخطاطين مع ذكر أمثلة من أشهر الخطاطين التي وردت في المصادر العربية مع بيان أسباب تمسك أهل الأندلس بالخط الكوفي دون غيره من الخطوط لفترة طويلة، ثم أوضحت أهمية النقوش الكتابية في الآثار الإسلامية بوجه عام بوصفها وثائق ومستندات لا يرقى إليها الشك، وكذلك بوصفها عنصراً زخرفيًا يدخل في نطاق المقومات الرئيسية لفنون الزخرفة الإسلامية، ثم تتبعت مراحل التطور التي مر بها الخطان الكوفي والنسخي قبل قيام دولة بني نصر من خلال النقوش التذكارية والتأسيسية وشواهد القبور إلى أن وصل الخط العربي إلى مراحله النهائية من الإتقان والتجويد في عصر بني نصر، ثم اختتمت هذا الفصل بالمواد الخام المستخدمة في تنفيذ النقوش الكتابية التي ازدانت بها قصور الحمراء من حجر ورخام وجص وزليج مع بيان مدى توفرها في الأندلس وتوضيح الطرق المستخدمة في إعداد النقوش وتنفيذها من حفر ونقش وصب في قوالب.

وقدمت في الفصل الثالث دراسة وصفية للنقوش الكتابية التي تزدان بها قاعات الحمراء وأبهاؤها وأبراجها موضحاً الأماكن التي تتركز فيها النقوش وتصحيح الأخطاء في القراءات التي اشتملت عليها العديد من المراجع واعتمدت في ذلك على الدراسة العملية التي أجريتها في قصور الحمراء، وعلى الصور التوضيحية التي قمت بتصويرها، للنقوش الكتابية بقاعات الحمراء وأبراجها، وتتبعت كل ما ورد عن تلك النقوش في المصادر العربية والمغربية والأندلسية المعاصرة والمتأخرة وخاصة المصادر الأدبية والتاريخية بالإضافة إلى دواوين الشعراء الذين تزين قصائدهم قصور الحمراء، ومنها ديوان ابن الجياب وديوان ابن الخطيب وديوان ابن زمرك، وهي مصادر عظيمة الفائدة لمعرفة القراءات الصحيحة للنقوش، ومعرفة النقوش الأصلية التي

أزالتها أعمال التشويه والترميم العشوائي في القرون الماضية ومعظم هذه الأشعار يحتوي على أوصاف دقيقة للقاعات وما تتضمنه من زخارف وزليج وعناصر معمارية.

أما الفصل الرابع فقد أفردته لدراسة الخصائص الفنية للنقوش الكوفية التي تزين قصور الحمراء مع بيان ملامح تطورها وأنواعها ومعظمها بالخط الكوفي المضفر أو المترابط الذي تتميز حروفه بتشابكها وتداخلها واتخاذها صورا زخرفية متنوعة فبعضها يمثل عقودا مفصصة وأخرى أشكالا هندسية متنوعة تشهد بطواعية هذا الخط وقدرات الفنان الغرناطي في عصر بني نصر على التنويع والتشكيل في صور وأشكال الحروف، وقارنت بين هذا النمط من الخط الكوفي الزخرفي في الأندلس وبين نماذج من المشرق الإسلامي، واتبعت في دراسة النقوش الكوفية منهجا يقوم على التحليل الدقيق لصور الحروف وأشكالها، واستخدمت لذلك مجموعة من الصور والأشكال توضح ملامح تطور كل حرف، أما الفصل الخامس فقد خصصته لدراسة الخصائص الفنية للنقوش المسجلة بالخطوط اللينة النسخ والثلث، وقد أوضحت في هذا الفصل الأسباب التي جعلت تطور الخط اللين يظهر متأخرا عن المشرق بفترة طويلة ثم أوضحت أشكال الخط الثلث في قصور الحمراء وملامحه ومظاهر تطوره، وقد درست أجمل الأمثلة التي تزين القصور وأجريت عليها دراسة تحليلية، كما أعددت لها ولأشكالها صورًا ورسوماً توضيحية في مواقعها المختلفة مع تحليل أشكال الحروف وأوصافها على غرار ما ورد في المصادر العربية المتخصصة في الخط العربي مثل صبح الأعشى للقلقشندي، وتحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب لابن الصايغ، وجامع محاسن كتابة الكتاب للطيبي.

خصصت الفصل السادس لدراسة مضمون النقوش الكتابية مع دراسة لشعار بني نصر (ولا غالب إلا الله) مشيرا إلى الدوافع السياسية التي دعت إلى اتخاذ هذا الشعار والمعنى الرمزي لحروفه، بالإضافة إلى مضمون النقوش الأخرى وهي لا تخرج عن عبارات دعائية، ومدائح، وأخرى وصفية للقاعات والقصور، بالإضافة إلى آيات من القرآن الكريم وبعض العبارات الدينية وكلمات الأمنيات الطيبة.

ثم تحدثت عن الألقاب الواردة في النقوش مقارنا بينها وبين الألقاب التى سبقت عصر بني نصر، والألقاب والشعارات التي انتشرت في المشرق، واختتمت هذا الفصل بدراسة وصفية للعناصر الزخرفية المرتبطة بالنقوش وتشمل زخارف نباتية وهندسية ارتبطت في معظم الأحيان بالنقوش الكتابية مع توضيح القيمة الفنية والجمالية للنقوش الكتابية التي تزين جدران الحمراء، ثم ذيلت الكتاب بخاتمة ضمنتها أهم النتائج التي توصلت إليها.

وزودت الكتاب بمجموعة من اللوحات والصور والأشكال التوضيحية معظمها ينشر لأول مرة في هذا البحث وقد أعددت تلك المجموعة من اللوحات التي أعتبرها الركيزة الأساسية لدراستي الأثرية للكتابات المنقوشة على جدران الحمراء ونافوراتها أثناء دراستي العملية لنقوش هذه المجموعة من اللوحات خاصة وأن تصوير

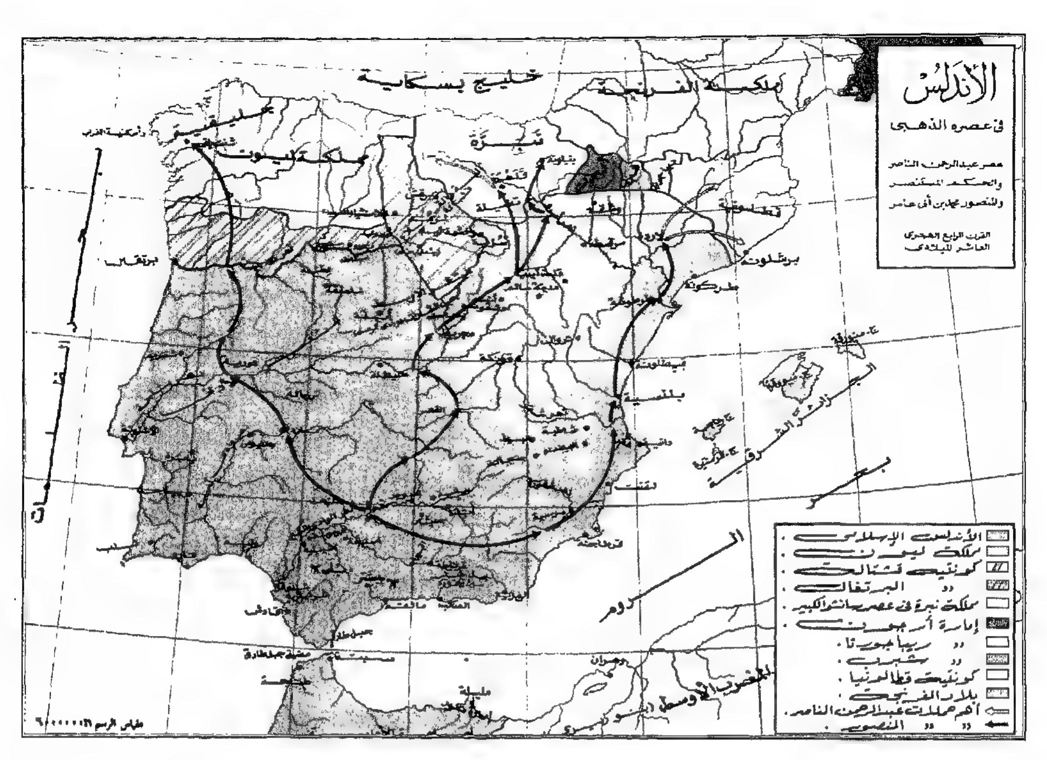
النقوش والزخارف يتطلب دقة فنية عالية ومهارة فائقة، فقد كنت أصور النقش الواحد عشرات المرات وأتابع نتائج التصوير يوميًا فى غرناطة للوصول إلى أفضل النتائج في سبيل الحصول على المادة العلمية التي هي الأساس الذي تقوم عليه دراستي للنقوش الكتابية.

وختاما فهذا العمل يدين بالكثير لأستاذي الجليل الأستاذ الدكتور السيد عبد العزيز سالم، الذي أمدني بالتشجيع والتوجيه الصادق وشملني بعظيم فضله وعلمه الفياض منذ أن تتلمذت على يديه في مرحلة الليسانس حتى الحصول على الدكتوراه، كذلك أتوجه بالشكر العميق إلى الدكتور على المليجي والدكتور سامي عبد الحليم والفنان السكندري محمود حلمي، كذلك أخص بالشكر كل من قدم لي العون أثناء زيارتي للمدن الإسبانية في مدريد وقرطبة وغرناطة وإشبيلية وأخص بالذكر كلاً من السادة الأساتذة بافون مالدنادو Pavon Maldonado أستاذ الآثار الإسلامية بالمعهد العالي للبحوث العلمية بمدريد (CSIC)، وخوان ثوثايا Juan Zozaya رئيس القسم الإسلامي بالمتحف القومي بمدريد، وخوليو نافارو Julio Navarro مدير معهد ابن عربى للدراسات العربية والأثرية بمدينة مرسية، وحاليا أستاذ الآثار بمدرسة الدراسات العربية بغرناطة، وماتيو ريبيا اسيد M.Revilla Uceda مدير قصور الحمراء Patronato de La Alhambra، والصديق رولاندهينبروك Roland Heienbork الذي شاركني في تصوير اللوحات الملحقة بالكتاب بمهارة فنية عالية.

وخالص شكرى وتقديرى للسادة القائمين على مكتبة الإسكندرية الذين وضعوا هذا الكتاب ضمن خطتهم للنشر، وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور إسماعيل سراج الدين مدير المكتبة، والدكتور عبد الحليم نور الدين مدير مركز الخطوط بالمكتبة، والزميل الدكتور خالد عزب نائب مدير مركز الخطوط الذي كان خير عون لي في سبيل إتمام هذا العمل والحرص على إخراجه في أبهى صورة، كذلك أتقدم بالشكر إلى قسم الجرافيك بمكتبة الإسكندرية وأخص بالشكر الدكتور مدحت نصر مستشار المكتبة للطباعة والنشر والمهندس محمد ماهر منصور أخصائي مصمم الطباعة والنشر بالمكتبة.

الدكتور **محمد الجمل**

mgamal64@hotmail.com



خريطة (1) :

الأندلس في العصر الذهبي للخلافة الأموية

تمهيــد

التعريف بأهم المصادر والمراجع

أولاً: المصادر الأدبية والتاريخية

تعتبر المصادر الأدبية والتاريخية من المصادر الهامة لدراسة النقوش الكتابية بقصور الحمراء وأبرزها دواوين الشعر الخاصة بشعراء بني نصر ووزرائهم الذين ازدانت قاعات الحمراء ونافوراتها وأبراجها بأشعارهم.

1- ديوان ابن الجياب

صاحب هذا الديوان هو الشاعر الأديب أبو الحسن على بن الجياب، الذي بدأ تدرجه الوظيفي في الجهاز الإداري بتوليه رئاسة ديوان الإنشاء لفترة طويلة من عصر دولة بني نصر سلاطين غرناطة ثم ارتقى إلى منصب الوزارة في عصر السلطان يوسف الأول، ونظم العديد من القصائد التي تزين جدران منشآت هذا السلطان، لاسيما في برج الأسيرة، وقد اعتمدت في دراستي على النسخة الخطية المحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم 1224 أدب، وعلى الملحق الخاص بأشعار ابن الجياب الذي أعدته المستعربة الإسبانية ماريا خيسوس روبيرا في كتابها «ابن الجياب شاعر آخر في الحمراء» : Rubiera, Ibn al-ŷayyab el otro poeta de la ALhamba, Madrid, 1982 وهو في الأصل نص رسالتها للدكتوراه، وقد أفدت من النسخة الخطية المحفوظة بدار الكتب لوجود بعض الاختلافات بين ما نشرته الباحثة الإسبانية ماريا خيسوس روبيرا ونسخة دار الكتب التي اعتمدت عليها، وكانت عظيمة الفائدة في توصلي إلى القراءات الصحيحة للنقوش وما تعرض منها للترميم وقد أفادتني قراءاتي للنقوش الكتابية في تكملة الأجزاء المبتورة من نسخة الديوان.

وتتميز أشعار ابن الجياب عن الأشعار الأخرى التي تزين جدران الحمراء ونافوراتها بمصداقية الوصف الأثري ودقته واستخدام المصطلحات المعمارية والفنية الدقيقة في الوصف مثل «الزليج– الديباج– النجارة– الزخارف– الأفراد والأزواج– الرقوم» وكلها مصطلحات عظيمة الفائدة لمعرفة المصطلح الفني السائد في تلك العصور.

2- مؤلفات لسان الدين بن الخطيب

هو محمد بن عبد الله السلماني الملقب بلسان الدين التحق بديوان الإنشاء وتتلمذ على يد الوزير ابن الجياب وخلفه في منصب الوزارة وتنسب إليه أشعار عديدة تزدان بها منشآت السلطان يوسف الأول وابنه محمد الخامس وقد صنف عدداً كبيراً من المؤلفات من أشهرها وأكثرها أهمية بالنسبة لدراستنا:

أ- الإحاطة في أخبار غرناطة

من أهم مؤلفات لسان الدين بن الخطيب[1]، وهو سفر كبير يتألف من أربعة مجلدات تشتمل على تراجم لملوك وأمراء وعلماء غرناطة، وقد اعتمدت عليه في الاطلاع على نماذج من أشعار ابن الخطيب وابن زمرك التي كانت تزين قاعات قصور الحمراء.

ب- اللمحة البدرية في الدولة النصرية[2]

دراسة هامة لابن الخطيب عن نشأة دولة بني نصر، وأهم ما أورده في هذا الكتاب وصفه لمدينة غرناطة وقصر الحمراء وتراجمه لسلاطين وأمراء ووزراء بني نصر، وكذلك لشعراء البلاط الذين نقشت أشعارهم على جدران الحمراء.

ج- نفاضة الجراب في علالة الأغتراب

من المؤلفات الهامة للسان الدين ابن الخطيب التي تروي فترة هامة من تاريخ الدولة النصرية، والكتاب من ثلاثة أجزاء، ويهمنا الجزء الثالث الذي يتناول وصف أعمال البناء والتعمير في قصور الحمراء في عصر محمد الخامس.[3]

د- ديوان لسان ابن الخطيب[4]

وهو الديوان المعروف بالصيب والجهام والماضي والكهام[5]، وقد أفدت من هذا الديوان إلي حد كبير في معرفة أشعار ابن الخطيب التي تزين قصور الحمراء وخاصة تلك التي تزين الطاقات التي تكتنف مداخل الأبواب، وقد ذكر ابن الخطيب أن بعض أشعاره قد نظمت خصيصًا لتنقش عليها، وأوضح الغرض من تلك الطاقات وهو حفظ أواني وأباريق المياه المخصصة للشرب والوضوء، وقد تمكنت من التوصل بفضل ما تضمنه الديوان من أشعار إلى العديد من الأبيات الشعرية التي نظمها ابن الخطيب لتزين التحف والهدايا الخاصة بسلاطين بني نصر، ومن المرجح أن أبياتًا كثيرة من شعر ابن الخطيب كانت تزين قاعات كثيرة من قصور الحمراء ضاع معظمها، إما أزيل عمداً، أو بعد أن تهدمت قطاعات من القصور بعد سقوط غرناطة وقد أرجع الأستاذ جارثيا جوميث السبب في ذلك إلى الجفوة التي حدثت بين ابن الخطيب والسلطان محمد الخامس.

3- ديوان ابن زمرك

هو أبو عبد الله محمد بن يوسف بن محمد بن يوسف الصريحي المعروف بابن زمرك، تتلمذ على يدي الوزير لسان الدين بن الخطيب الذي ألحقه بديوان الإنشاء، حتى تولى الوزارة للسلطان محمد الخامس، وله ديوان شعر نشر مؤخرا بعنوان «البقية والمدرك من شعر ابن زمرك[6]»، وقد أعد بعض القصائد خصيصا لتنقش على جدران القصور وعلى النافورت، ومن الجدير بالذكر أن معظم أشعاره نقشت على المنشآت التي ترجع إلى عصر السلطان محمد الخامس خاصة في واجهة قصر قمارش وبهو الريحان، وقاعة البركة، ونافورة بهو الأسود، وقاعة الأختين، وقاعة دار عائشة ومنظرتها «اللندراخا»، وقصر الدشار المندثر.

4- ديوان يوسف الثالث ملك غرناطة، وديوان وزيره ابن فركون

يستفاد من ديوان يوسف الثالث وديوان وزيره ابن فركون وجود أشعار لهما كانت منقوشة في الحمراء، فالسلطان النصري يوسف الثالث ذكر في ديوانه أنه أعد الكثير من الأشعار المذكورة في الديوان لتنقش على جدران مبانيه بقصور الحمراء[7] وقد اندثر معظم تلك المباني حاليًا ولم يتبق منها سوى بعض الأطلال، كذلك ذَكر وَزيره ابن فركون أنه أعد بعض الأشعار لتنقش على جدران قصور يوسف الثالث بالحمراء.[8]

5- مؤلفات المؤرخ الموسوعي المقري

أحمد بن محمد المقري مؤرخ مغربي موسوعي نشأ بمدينة مقرة ونسب إليها وطاف بالعديد من مدن المغرب والمشرق[9] ومن مؤلفاته يبرز كتابان على جانب كبير من الأهمية يتضمنان الكثير من الأخبار التاريخية والجغرافية والأدبية عن الأندلس وهما:

أ- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب

يعتبر هذا الكتاب موسوعة تاريخية وأدبية عن الأندلس[10] ألفه المقري تكريمًا للسان الدين بن الخطيب ومهد للكتاب بدراسة عامة عن الأندلس عالج فيها تاريخ الأندلس منذ الفتح حتى عصره كما ترجم للوافدين على الأندلس من المشرق والراحلين إلى المشرق من أهل الأندلس تجارًا أو طلاب علم، وقد أفدت من الكتاب في مراجعة أشعار وزراء بني نصر الذّين تزين أشعارهم جدران قاعات الحمراء وأبهائها، وقد اهتم المقري بصفة خاصة بأشعار الوزير أبي عبد الله زمرك التي تزين معظم منشآت السلطان محمد الخامس، وقد أورد المقري نصًّا ذكر فيه على لسان ابن زمرك أنه نظم كل الأشعار المنقوشة على جدران الحمراء، ولكن الدراسات الحديثة أثبتت وجود شعراء آخرين أمثال أبي الحسن على بن الجياب ولسان الدين بن الخطيب وابن فركون والأمير يوسف الثالث كانت تزين أشعارهم قاعات الحمراء ونافوراتها.

ب- أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض[11]

خصص المقري هذا الكتاب لسيرة القاضي عياض قاضي سبتة، ولكنه قدمه بدراسة مطولة عرض فيها للحوادث التاريخية التي مرت بالأندلس وتراجم لأبرز شخصياتها العلمية، وقد تناول المقري في هذا الكتاب العديد من الأخبار المتعلقة ببني نصر وترجم لأمرائهم ووزرائهم أمثال ابن الخطيب وابن زمرك كما سجل الكثير من أشعارهم التي تزين جدران الحمراء وقاعاتها.

6- مؤلفات الرحالة والسفراء

أشرنا فيما سبق إلى أن الدراسات الوصفية لقصور الحمراء اتجهت منذ منتصف القرن الماضي إلى محاولات لقراءة مختارات من نقوش الحمراء الكتابية وفك رموزها وألغازها، ثم ترجمتها من العربية إلى الإسبانية، وقد بدأت تلك المحاولات في وقت مبكر على يد الموريسكي الغرناطي الونسو دل كاستيو[12] مترجم البلاط في

عصر الملك الأسباني فيليب الثاني وتبعه في وصف نقوش الحمراء بعض الرحالة والسفراء العرب ومنهم أحمد ابن المهدي الغزال[13] الفاسي، والسفير محمد بن عثمان المكناسي.[14]

ثانياً : المصادر العربية المتخصصة في علم الكتابة العربية

ومن المصادر العربية التي اعتمدت عليها في دراسة نقوش الحمراء المؤلفات التي تعرضت للخط العربي وبحثت في وصف أشكال الحروف وصورها، والنسبة الفاضلة والقواعد والمقاييس التي وضعها كبار الخطاطين للخط العربي ومنهم ابن مقلة[15]، وابن البواب[16] وياقوت المستعصمي[17]، ومن أهم تلك المؤلفات الجزء الثالث من كتاب صبح الأعشى للقلقشندي[18]، وأيضاً تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب لابن الصايغ[19]، وجامع محاسن كتابة الكتاب للطيبي[20]، ورسالة في علم الكتابة لأبي حيان التوحيدي[21] وصاحب رسالة الكتابة المنسوبة[22]، وأدب الكتاب للصولي.[23] وكلها مؤلفات كانت لها أهمية كبيرة لعمل الدراسة التحليلية ولدراسة النقوش الكتابية في قصور الحمراء في ضوء النسبة الفاضلة التي وضعها كبار الخطاطين للخط الجيد.

ثالثاً : المراجع الحديثة الأجنبية والعربية

أشرت في مقدمة الكتاب إلى المراجع الحديثة الإسبانية التي اعتمدت عليها وكلها مؤلفات قيمة لا غنى عنها لكل من يبحث في مجال النقوش الكتابية بقصور الحمراء، وقد أفدت من تلك البحوث إفادة كبيرة خاصة بحوث كل من لفونتي القنطرة[24]، والماجرو[25]، وأمادور دي لوس ريوس[26]، وجسبار روميرو[27]، ونيكل[28]، وجارثيا جوميث[29]، وكابنيلاس وبويرتاس.[30]

وعند دراستي للجوانب المعمارية والأثرية لقصور الحمراء أفدت إفادة كبيرة من دراسات كل من جيمس مرفي[31] وأون جونس[32] وتوريس بالباس[33] وجورج مارسيه[34] وبافون مالدنادو[35] أوليج جرابار[36]، وبالإضافة إلى ذلك أصدر الباحثون الأسبان بحوثاً لا تحصى عن غرناطة والحمراء منها البحوث القيمة لخيسوس بريمودث، جوميث مورينو، سيكودي لوثينا، وجايجو بورن، وبويرتاس، وأنتونيو ماليكا، وأنتونيو الماجرو.

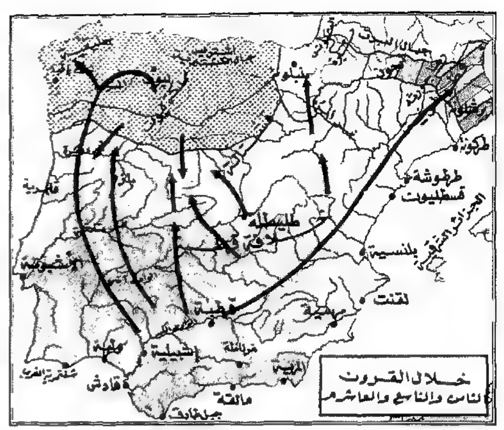
أما المراجع العربية الحديثة فيأتي في مقدمتها مؤلفات الأستاذ الدكتور السيد عبد العزيز سالم التي تناولت الكثير من العناصر المعمارية والفنية لقصور الحمراء[37]، ومن المراجع الحديثة المتخصصة في الخط العربي تأتي بحوث الأستاذ مانويل أوكانيا خيمنيث[38] في مقدمة البحوث التي أفدت منها وكذلك بعض البحوث التي تناولت نقوش الأندلس بوجه عام مثل دراسات أمادور دي لوس ريوس[39] وليفي بروفنسال[40] وهوداس.[41]

بالإضافة إلى العديد من المراجع التى تناولت الكتابات الأثرية العربية في المشرق مثل دراسات فلوري[42] وجروهمان[43]، ومن المراجع العربية الهامة المتخصصة في الخط العربي كان كتاب الدكتور إبراهيم جمعة عن

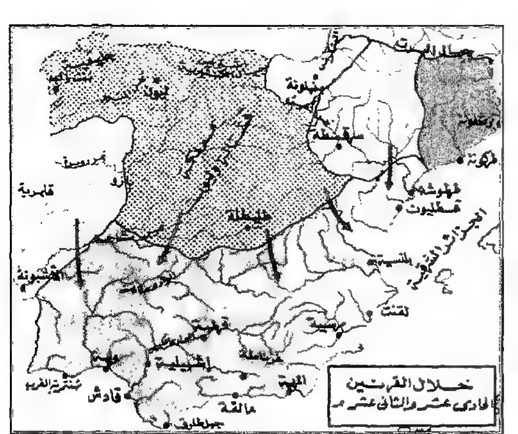
النقوش الكوفية[44] من أهم المراجع لمن يعمل في هذا الحقل من الدراسات، كذلك دراسة محمود شريفي عن خطوط المصاحف[45]، وأيضاً بحوث الدكتور محمد عبد العزيز عن الخط العربي في الأندلس[46]، وبحوث الأستاذ محمد المنوني عن المصادر العربية لتاريخ المغرب، والخط العربي والوراقة المغربية[47]، وبحوث الدكتور عبد الهادي التازي عن نقوش جامع القرويين.[48]

ومن الجدير بالذكر أنني كنت قد انتهيت من دراسة أثرية لي عام 1993عن الكتابات الأثرية في قصور الحمراء[49]، تضمنت كل المراجع السابقة عدا ديوان ابن زمرك الذي صدر عام 1998 وأشرنا إليه من قبل، وقد صدرت بعد هذا التاريخ عدة دراسات عن الحمراء بعضها دراسات أدبية لأشعارالحمراء، وبعضها أثري معماري كالذي نشرتة سلسلة «تراث الأندلس» El Legado Andalusi بإشراف مجموعة من كبار الآثاريين مثل كتاب العمارة في الغرب الإسلامي الذي أشرف عليه رافيل لوبيث جثمان[50]، وكتاب القصور والمنازل في الأندلس الذي أشرف علية خوليو نافارو[51]، وكتاب العمارة الإسلامية في الأندلس الذي أشرف علية أنتونيو الماجرو[52]، وكتاب أنتونيو أوررويلا عن المنازل والقصور في عصر بني نصر.[53]

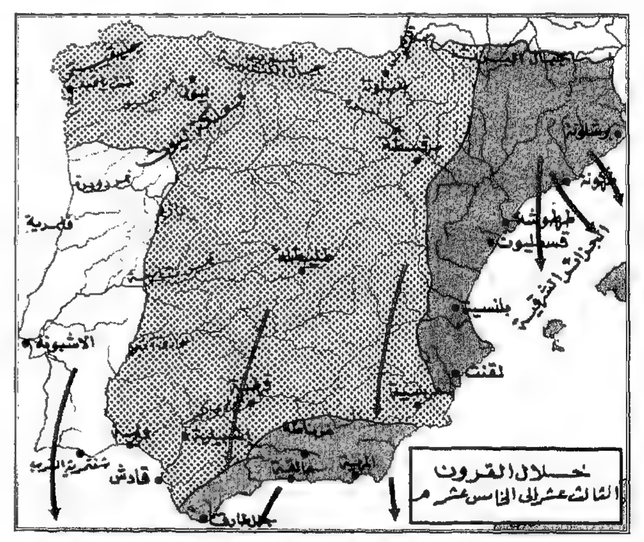
ومن الدراسات الأدبية دراسة لماريا خيسوس روبيرا عن النصوص الشعرية بقصور الحمراء[54] لم تأت فيه بجديد عما نشرته سابقا، ودراسة باللغة العربية للدكتور صلاح جرار بعنوان ديوان الحمراء[55] ودراسة عن ابن زمرك للدكتور حمدان حجاجي.[56]



خريطة (2)



خريطة (3)



خريطة (4)

الخرائط من (2) إلى (4)

توضح التطور التاريخي للأندلس من القرن 8 - 15 م

الحواشي

(1) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، 4 أجزاء، تحقيق عبد الله عنان، القاهرة 1977.

(2) ابن الخطيب، اللمحة البدرية في الدولة النصرية، تحقيق محب الدين الخطيب، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1980.

(3) الجزء الأول صدر بتحقيق مختار العبادي، القاهرة 1966؛ والجزء الثالث صدر في الدار البيضاء بتحقيق السعدية فاغية، 1989.

(4) ديوان لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد الشريف قاهر، الجزائر 1973.

(5) يرمز هذا العنوان للمعاني المتقابلة: الصيب أي السحاب الممطر، والجهام أي السحاب الذي لا ماء فيه، والماضي أي النافذ السريع والكهام أي البطيء الكليل. انظر: مختار العبادي، لسان الدين ابن الخطيب وكتاباته التاريخية، مجلة عالم الفكر، مجلد 16، العدد الثاني، الكويت 1985، ص 46.

(6) ديوان ابن زمرك، تحقيق، محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997.

(7) ديوان يوسف الثالث ملك غرناطة، تحقيق عبد الله كنون، القاهرة 1965.

(8) ديوان ابن فركون، تحقيق محمد بن شريفة، الرباط 1987.

(9) مختار العبادي، في تاريخ المغرب والأندلس، الإسكندرية 1987، ص 381.

(10) المقري، نفح الطيب عن غصن الأندلس الرطيب، 8 أجزاء، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1968.

(11) صدر من هذا الكتاب ثلاثة أجزاء في القاهرة عام 1939م، بتحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، ثم نشر الكتاب مرة أخرى مع تحقيق بقية الأجزاء تحت إشراف اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي بين دولة الإمارات والمغرب في ستة أجزاء عام 1978.

(12) Cabanelas, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco Alonso del Castillo, Miscelanea de Estudios Arabes Y Hebraicos,

(13) أحمد بن المهدي الغزال، نتيجة الاجتهاد في المهادنة والجهاد، بيروت 1980.

(14) المكناسي، الإكسير فى فكاك الأسير، تحقيق محمد الفاسي، الرباط، 1965.

(15) محمد بن علي بن مقلة: ولد في بغداد ولد في سنة 272 هـ علم وفضل وأدب له رسالة في علم الخط والكتابة، استوزره المقتدر العباسي سنة 316هـ والقاهرة سنة 320هـ، والراضي بالله سنة 322هـ، ثم نقم عليه الراضي فسجنه وقطع يده ولسانه وقد عانى الأهوال والمصاعب في مسجنه إلى أن توفي سنة 328 هـ وكان ابن مقلة أول من وضع المعايير والقوانين للخط النسخي وأدخل عليه العديد من الإصلاحات. انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، ج5، دار صادر، بيروت. 1977، ص 113-114؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج3، القاهرة (بدون تاريخ)، ص 12، 13؛ سهيل أنور، الخطاط البغدادي علي ابن هلال، المشهور بابن البواب، ترجمة عزيز سامي، ومحمد بهجة الأثري، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1985، ص 52.

(16) ابن البواب، أبو الحسن علي بن هلال بن عبد العزيز المشهور بابن البواب، وسمي بابن البواب لأن أباه كان يعمل بواباً في بلاط بني بويه ببغداد، واشتغل في بداية حياته بنقش البيوت وتزويقها ثم تعلم الخط في بغداد مسقط رأسه، ويروى أنه كتب بخطه أربعة وستين مصحفاً بالخط النسخي، في حين كتبت رؤوس السور بالخط الثلث، أنظر: القلقشندي، صبح الأعشى، ج 3، ص 13؛ ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج 1، ص 345، الطيبي، جامع محاسن كتابة الكتاب، بيروت 1962، ص 15؛ سهيل أنور، الخطاط البغدادي علي بن هلال، والكتاب بالكامل عن ابن البواب، مع تعليقات لمحمد بهجة الأثري، وقد أشرنا إليه في الحاشية السابقة.

(17) ياقوت المستعصمي: هو أبو الدر ياقوت بن عبد الله الرومي المستعصمي الكاتب، وهو أحد مماليك الخليفة العباسي المستعصم بالله، وقد عاش في بغداد في القرن السابع الهجري، وانتسب إلى الخليفة العباسي المستعصم فعرف بياقوت المستعصمي، وقد حذق فن الخط وأتقنه وجوده حتى استحق عن جدارة لقب « قبلة الكتاب » وصارت مدرسة بغداد الخطية بفضل جهوده وهي السائدة فى العالم الإسلامى حيث صار الخطاطون في الآفاق يقلدون خطوطه ويتبعون قاعدته في كتابتهم. أنظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج6، ص 118-119؛ القلقشندى: صبح الاعشى، ج 3، ص 14؛ سهيل أنور، الخطاط البغدادي علي ابن هلال، ص 48.

(18) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، القاهرة (بدون تاريخ).

(19) ابن الصايغ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب، تحقيق هلال ناجي، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس 1967.

(20) الطيبي، جامع محاسن كتابة الكتاب، تحقيق صلاح الدين المنجد، بيروت1962.

(21) أبو حيان التوحيدي، رسالة في علم الكتابة، تحقيق فرانز روزنتال مجلة ARS ISLAMICA متشجان، 1948.

(22) مجهول، رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق خليل عساكر، بمجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الأول، الجزء الأول، القاهرة 1955م.

(23) لصولي، أدب الكتاب، تحقيق محمد بهجة الأثري، المطبعة السلفية، القاهرة 1341 هـ

(24) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones árabes de Granada Madrid, 1859 .

(25) Al Magro. Inscripciones árabes de Granada, Granada,1879.

(26) Amador De Los Rios, Inscripciones arabes de sevilla, Madrid 1875., Inscripciones árabes de Cordoba, Madrid 1879., Inscripciones Arabigas de Espana Y Portugal, Madrid 1883.

(27) Gaspar Remiro. Las Inscripciones de la Alhambra. "Revista del centro de Estudios historicoa de Granada Y Su Reino" Granada, 1911.

(28) Nykl, Inscripciones arabes de la Alhambra Y Generalife, "Al – Anddalus", IV, Madrid 1939

(29) Garcia Gomez, Ibn Zamrak El poeta de la Alhambra, Madrid 1943, Poemas Arabes en los Muros Y Fuentes de la Alhambra, Madrid 1985. Foco de Antigua luz sobre la Alhambra, Madrid 1988.

(30) Cabanelas, La Antigua policromia del Techo de comares en la Alhambra "Al-Andalus" XXXVI, Madrid 1971, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco alonso del Castillo, Miscelanea de Estudios Arabes Y Hebrsicos, vol XXV, Granada, 1976.,- Cabanelas y Puertas. Inscripciones Poeticas del partal Y de la Fachada de Comares, "Cudernos de isa Alhambra" No 10 – 11, Granada, 1975, Las Inscripciones poeticas del Generalife "Cudernos de la Alhambra" No 14. Grnada 1978., El Poemas de las Fuente de los Leones, "Cudernos de la Alhambra" No 15 – 17, Grnada, 1981. Los poemas de las Tacas del Arco de Acceso a la sala de la Barca, "Cudernos de la Alhambra" No 19-20, Granada 1984.

(31) Murphy, Arabian Antiquities of Spain, the Alhambra, London, 1841.

(32) Owen Jones, Plans elevations sections and details of the Alhambra, London, 1842.

(33) Torres Balbas,La Alhambra, Madrid, 1960., Torres Balbas,Ars Hispaniae, Madrid, 1949.

(34) Marcais, L'Architecture Muslmane d' occident, Paris, 1954 .

(35) Pavon Maldonado, Estoduos Sobre la Alhambra, Granada, 1978.

(36) Grabar,The Alhambra, London, 1980.

(37) عبد العزيز سالم، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، سلسلة محاضرات الموسم الثقافي بجامعة بيروت، بيروت 1966؛ عبد العزيز سالم،العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الأول، الكويت 1977.؛عبد العزيز سالم، المساجد والقصور في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1986.

(38) Ocana Jimenez, Repertorio de las Inscripciones arabes de Almeria MADRID, 1964, Inscripciones arabes escubiertas en madinat Al–Zahra, "Al – Andalus" X, Madrid 1945., Una maqbriya almonade malaguena del ano 1221, "Al – andalus" XI, Madrid, 1946.,La inscripcion fundacional de la mezquita de IBN Adabbas ude Sevilla, "Al-Andalus", XII, 1947..El Cufico hispano y su evolucion, Madrid 1970..La epigrafia hispano – Arabe durante El Periodo de taifas Y Al – Moravides. (Separata de las Actas del IV, coloquio hispano 0 Tunecino), Madrid, 1983

(39) Amador de los Rios, Inscrpcicnes Arabigas de Espana Y Portugal, MADRID, 1883

(40) Leve Provencal, Inscripciones arabes d'espagne, Paris, 1931.

(41) هوداس، محاولة الخط المغربي، ترجمة عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية، عدد 3، تونس 1966.

(42) Flury. Ornamental kufic inscriptions on pottery (Survey of Persian art), Vol. III London,1939.

(43) Grohman, The origin and early development of Floriated Kufic, (Ars orientalis), Vol. 2, Michigan,1957.

(44) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، القاهرة 1966.

(45) محمد شريفي، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة، الجزائر 1982.

(46) محمد عبد العزيز، الخط العربي في الأندلس وتطوره، رسالة دكتوراه، غير منشورة، الإسكندرية 1981.

(47) محمد المنوني، المصادر العربية لتاريخ المغرب، الرباط 1989؛ الوراقة المغربية، مقالات عديدة في مجلة دعوة الحق 1970-1977.

(48) عبد الهادي التازي، الحروف المنقوشة بالقرويين في خدمة الآثار، المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية، القاهرة 1966.

(49) محمد الجمل، الكتابات الأثرية في منشآت يوسف الأول بقصور الحمراء، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب جامعة الإسكندرية 1993.

(50) Rafael Guzman, La Arquitectura del Islam Occidental, Madrid, 1995.

(51) Julio Navaro, casas y palcios de AL-Andalus, Madrid ,1995.

(52) Antonio Almagro, Arquitectura en el Andalus, Madrid, 1995.

(53) Orihuehla Uzal, Casas y palacios Nazaries, Madrid, 1996.

(54) Los textos epigraficos de los Palacios Nazaries,"Arte Islamico en Granada, Granada, 1995.

(55) صلاح جرار، ديوان الحمراء، بيروت 1999.

(56) حمدان حجاجي، حياة وآثار ابن زمرك الغرناطي المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.

■ الخرائط من 1-4 عن أطلس التاريخ الإسلامي لحسين مؤنس

الفصـــل الأول

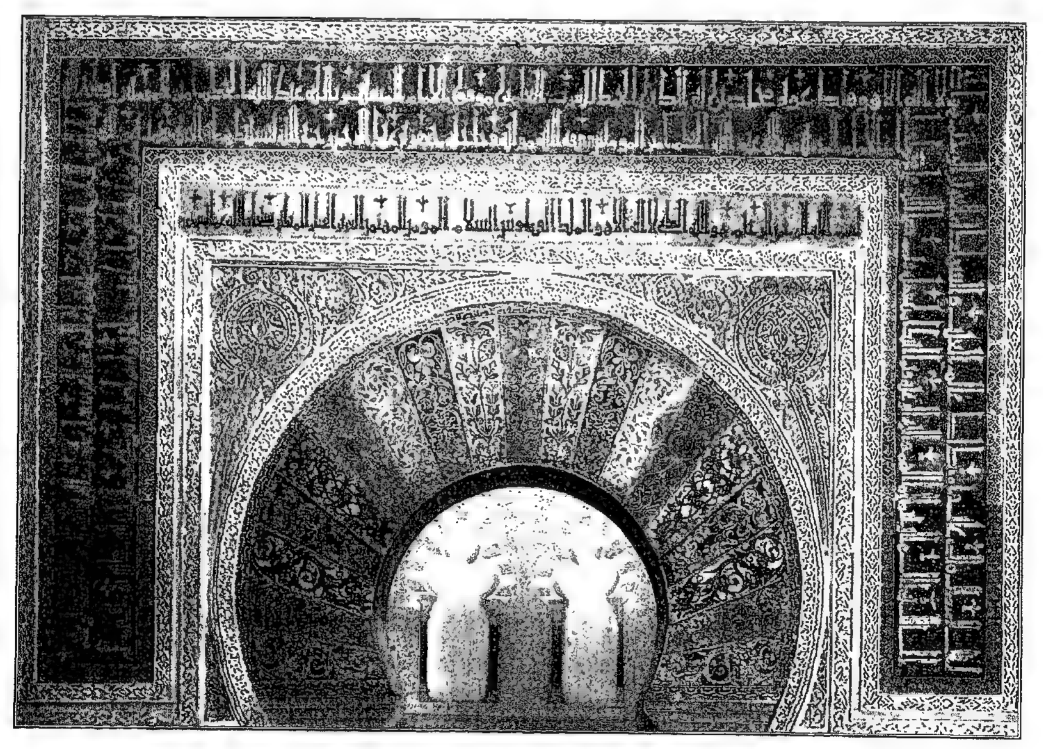
تطور العمارة الإسلامية في الأندلس
حتى عصر بني نصر

تطور العمارة الإسلامية في الأندلس حتى عصر بني نصر

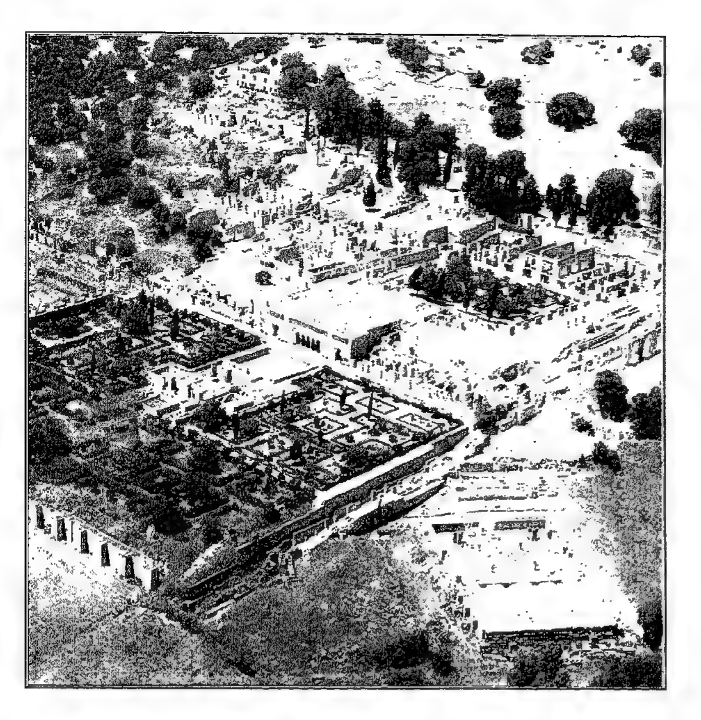
أولا: الطراز المعماري الأندلسي قبل عصر بني نصر

ترجع أصول العمارة الإسلامية في الأندلس إلى عصر الدولة الأموية فما كاد عبد الرحمن بن معاوية الداخل يظفر بإمارة الأندلس، ويستقيم أمره بها حتى شرع في تجديد ما طمس لبني أمية في المشرق من بهاء الخلافة وعظمتها، فبنى المسجد الجامع وقصر الإمارة بقرطبة، وكان يحن دائما إلى دمشق مسقط رأسه فأقام مدينة الرصافة شمالي غربي قرطبة وبنى بها قصرا رائعاً أحاطه بالجنان والبساتين وأقام بقرطبة قصر الدمشق وأبدع في عمارته ليقلد به قصور أجداده بالمشرق[1] (لوحة 1).

وفي عصر الخلافة الأموية أحاط خلفاء بني أمية وأمراؤهم دولتهم بكل مظاهر العظمة والفخامة، وكانوا بناة عظاما، فجملوا عاصمتهم وعمروها بالأبنية الجليلة التي تعتبر أروع ما جاد به الفن الأندلسي، وبلغت



لوحة (1)
محراب جامع قرطبة



لوحة (2)
حفائر مدينة الزهراء

قرطبة في عصر عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر بالله قمة المجد وذروته من النواحي السياسية والفنية والمعمارية. فعندما تولى الأمير عبد الرحمن بن محمد الإمارة عام 300هـ/912م، تلقب بألقاب الخلافة عام 316هـ/ 932م، ليضفي على نفسه قوة روحية بعد أن قامت الخلافة الفاطمية في إفريقية والمغرب الأوسط وبدأت تتطلع لإسقاط دولة بني أمية في الأندلس، فأراد أن يكون ندا لهؤلاء الخلفاء، وقد بلغت الأندلس في عهده مستوى من الثراء والرخاء منقطع النظير وخطب وده ملوك الدول المسيحية في إسبانيا، فرأى أن يبني قصراً يليق بجلال الخلافة وعظمتها، فبنى مدينة الزهراء على بعد خمسة أميال تقريبا غربي قرطبة على سفح جبل العروس، وشيد بها روائع القصور والقاعات والمجالس التي أطنب في وصفها المؤرخون، وكانت أسقف هذه القصور من القراميد المذهبة، وعمدها من الرخام والمرمر، وجدرانها مكسوة بروائع الزخارف الرخامية والجصية ومنزلة بالفسيفساء[2] (لوحة 2).

كان عبد الرحمن الناصر قد عهد إلى مسلمة بن عبدالله العريف المهندس بالنظر في بناء الزهراء، وكان يساعده من عرفاء البناء ثلاثة أمناء هم عبد الله بن يوسف عريف البنائين، وحسن بن محمد وعلي بن جعفر الإسكندراني، وأسند الإشراف العام على أعمال البنيان إلى ابنه الأمير الحكم الذي لقب فيما بعد بالمستنصر بالله، واستخدم في بناء الزهراء كل يوم من حذاق البناء ثلاثمائة، ومن النجارين مائتين، ومن العمال والفعلة خمسمائة، وأول ما أقامه من قصور الزهراء قصر الخلافة الذي أحاطه بالفُصلان، وكان يضم مجلسين

رئيسيين: **المجلس الشرقي** ويعرف بقصر المؤنس، وكان يشرف على الرياض، وهو نفس بيت المنام الخلافي الذي كان يتوسطه حوض الرخام الأخضر المجلوب من القسطنطينية وكان يدور حول هذا الحوض اثنا عشر تمثالا من النحاس مرصعة بالدر النفيس من صناعة قرطبة، و**المجلس الغربي** فكان يعرف أحيانا بالمجلس البديع أو مجلس الذهب، وقد زينت جدرانه بالقراميد المذهبة والرخام الملون وكذلك أرضيته، وكسيت الجدران بتربيعات مذهبة ومفضضة وكان يتوسطه حوض مذهب كبير كان الناصر يملؤه بالزئبق، وكان ينفتح في كل جانب من جوانب هذا المجلس ثمانية أبواب انعقدت على حنايا من العاج والأبنوس المرصع بالذهب وأصناف الجوهر وقامت هذه الحنايا على سوارٍ من الرخام الملون والبلور الصافي، وكان يقع بين المجلسين بهو مركزي كبير المساحة أعد خصيصا للاحتفالات الكبرى باستقبال السفراء والوفود أو مبايعة الخلفاء.[3]

بالغ مؤرخو العرب في وصف روائع تلك القصور وما احتوته من مظاهر الترف والثراء، مما لايصدقه عقل ولامنطق، غير أن ما أسفرت عنه الحفريات، أثبت بصورة قاطعة صدق هذا الوصف، فكشف عن تحف فنية وقطع رخامية وجصية من أجمل ما أبدعتة الأندلس في العصر الوسيط.

وأثبتت الحفريات الأثرية التي أجريت في أطلال مدينة الزهراء ابتداء من عام 1911 حتى يومنا هذا[4] أن جدران المدينة والقصور كانت تتميز بتقانة البناء بالحجر المصقول، وتكسوها كسوات حجرية وجصية رقيقة نحتت فيها توريقات قوامها ورقة الأكنتس ثلاثية الفصوص في صور شتى ، كما كسيت عضادات الأبواب بكسوة رخامية تزدان بزخارف نباتية مورقة ومحفورة حفرا غائرا يبرز التباين بين الظل والضوء، أما تيجان الأعمدة فاتسمت جميعا بطابع مميز فريد من نوعه وإن كانت تميل إلى النوع الكورنثي، وقد أعيد استخدام هذه التيجان في عصر الفتنة عندما أصبحت أطلال الزهراء محجرا لبيع مخلفات القصور من تيجان الأعمدة ومرمر وتحف عاجية وأحجار كريمة مما كانت ترصع به أبواب المجالس والقاعات، ففي قصر إشبيلية مازالت أعداد كبيرة من تيجان الزهراء مستخدمة في قاعة السفراء، كما أن بعضها الآخر استخدمه الموحدون في تزيين الطابق العلوى من مئذنة الخيرالدا، ونستدل مما أسفر عنه البحث الأثري في أطلال الزهراء أن قصورها كانت تتبع نظامين:الأول، نظام القاعات الموزعة حول فراغ مركزى يشغله الصحن الداخلي، والثاني نظام القاعات التي تتكون من بلاطات عمودية على الجدار الذي يتوسطه عرش الخلافة ويفصل بين هذه البلاطات صفوف من الأعمدة تعلوها عقود حدوية، وكانت هذه النظم المعمارية مثالا احتذته قصور ملوك الطوائف والموحدين حتى وصل إلى قمة تطوره في قصور الحمراء في غرناطة في عصر بني نصر.[5]

وفي عصر ملوك الطوائف تطورت العمارة والفنون الإسلامية تطورا كبيرا، وازدهر فن البناء وبلغ العرفاء والفنانون الغاية في التفنن في التزيين والحشو الزخرفي، وكان للفن الخلافي بقرطبة الفضل الأعظم في تشكيل الفن الزخرفي الأندلسي في عصر ملوك الطوائف وإمداده بمادته الحيوية، ومقوماته الأساسية، فقداستخدموا العقود المتقاطعة والمتشابكة التي تظهر فيها التوريقات المحتشدة والمتداخلة إلى حد من التعقيد يستحيل معه

المرء أن يتقصى امتداد خطوط العقود إذ هي تتداخل وتتشابك فيما بينها بطريقة ساحرة أخاذة، ونلمس في فنون الزخرفة الأندلسية في هذا العصر سواء في سرقسطة أو في طليطلة وغرناطة، ومالقة والمرية وإشبيلية وغيرها من قواعد الأندلس تحرراً مما كان يغلب عليها من جمود، كما نشهد حرية في الأداء ورشاقة في الحركة، وميلا إلى التموج والانثناء والتداخل والتشابك، إلى حد يعجز عنه الوصف.[6]

وتظهر بقايا قصر الجعفرية بسرقسطة، وقصر القصبة بمالقة، وقصر المبارك بإشبيلية، وما ورد في المصادر الإسلامية من أوصاف دقيقة وحية لقصر الناعورة بطليطلة، وقصر البديع ببطليوس، وقصر الصمادحية بالمرية، والشراجيب بشلب، مدى الغلو في الحشد الزخرفي، والمزج بين المنظر الطبيعي وفن البناء في صور فنية رائعة، ويكفي أن نطالع وصف ابن حيان للقصر الذي أقامة المأمون بن ذي النون بطليطلة في سنة 544هـ، وأتقنه للغاية، وأنفق عليه أموالاً طائلة، وتخير مجموعة كبيرة من القصائد الشعرية لتنقش على جدرانه، وجعل في وسطه بحيرة، وصنع في وسط البحيرة قبة من الزجاج الملون المنقوش بالذهب، وجلب الماء على رأس القبة بتدبير أحكمة المهندسون، فكان الماء ينزل من أعلى القبة على جوانبها محيطا بها، ويتصل بعضه ببعض، فكانت قبة الزجاج في غلالة مما سكب خلف الزجاج لايفتر من الجري، والمأمون قاعد فيها لايمسه من الماء ولايصل إليه، وتوقد فيها الشموع فيرى لذلك منظر بديع عجيب.[7]

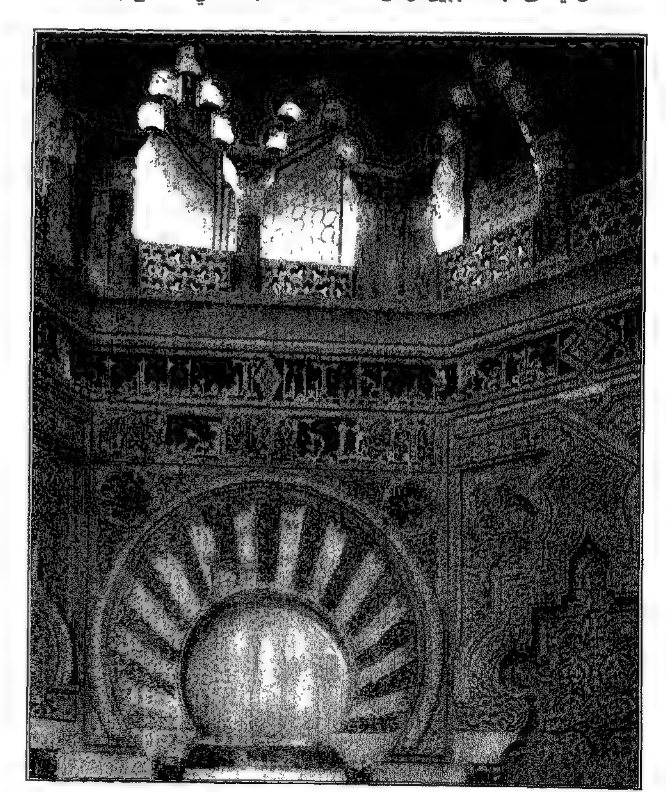
ويصف ابن حيان المجلس المكرم من مجالس هذا القصر وصفا دقيقا فيقول « **وكنت ممن أذهلته فتنة ذلك المجلس، وأغرب ما قيد لحظي من بهي زخرفه الذي كاد يحبس عيني عن الترقي عنه إلى ما فوق إزاره الرائع، وهو متخذ من رفيع المرمر الأبيض المسنون، الزارية صفحاته بالعاج في صدق الملاسة ونصاعة التلوين، قد خرقت في جثمانه صور البهائم وأطيار ذات ثمار، وقد تعلق كثير من تلك التماثيل المصورة بما يليها من أفنان وأشجار وأشكال الثمر ما بين جاد وعابث، كما تعلق بعضها بين ملاعب ومثاقب، ترنو إلى من تأملها عاطف كأنها مقبلة عليه أو مشيرة إليه، وكل صورة منها منفردة عن صاحبتها، متميزة من شكلها، تكاد تقيد البصر عن التعلى إلى ما فوقها....**».[8]

ويصف ابن بسام البحيرتين اللتين أقيمتا في وسط أفنية القصر بقوله: « **ولهذه الدار بحيرتان قد نصب على أركانهما صور أسود مصوغة من الذهب الإبريز أحكم صياغه، تتخيل لمتأملها كالحة الوجوه، فاغرة الشدوق، ينساب من أفواهها نحو البحيرتين الماء هونا كرشيش القطر أو سحالة اللجين، وقد وضع في قعر كل بحيرة منها حوض بديع يسمى المذبح محفور من بديع المرمر، كبير الجرم، غريب الشكل، بديع النقش، قد أبرزت من جنباته صور حيوان وأطيار وأشجار وينحصر منها في شجرتي فضة عاليتي الأصلين، غريبتي الشكل، محكمتي الصنعة قد غرزت كل شجرة منهما وسط كل مذبح، يبرق فيهما الماء من المذبحين فينصب من أعلى أفنانها انصباب رذاذ المطر أو رشاش التندية، فتحدث لمخرجه نغمات تصبي النفوس، ويرتفع بذروتها عمود ماء ضخم منضغط الاندفاع، ينساب من أفواهها ويبلل أشخاص أطيارها وثمارها بألسنة كالمبارد الصقيلة، يقيد**

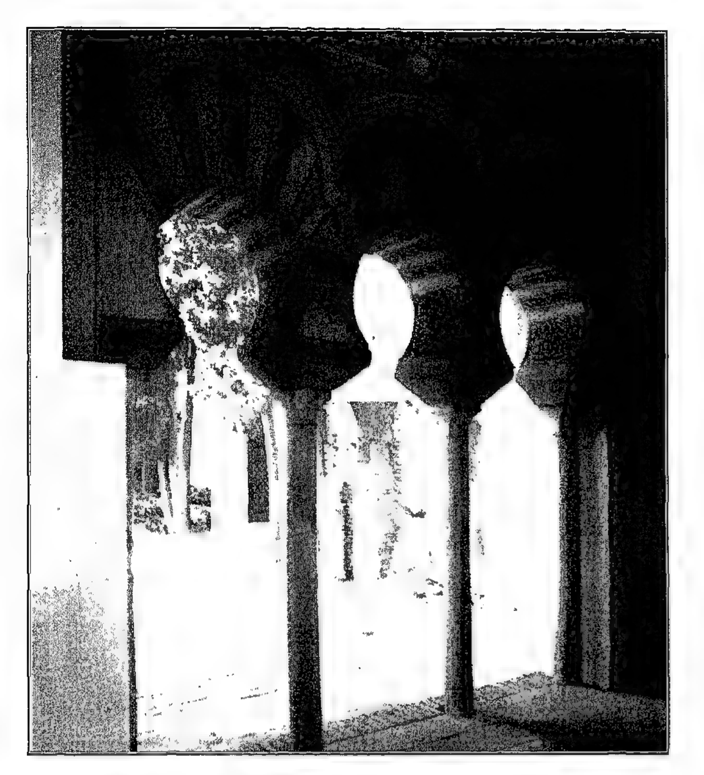
حسنها الألحاظ الثاقبة، ويدع الأذهان الحادة كليلة».[9]

ويهمنا في هذا المجال قصر الجعفرية لما يحتويه من عناصر معمارية وزخرفية فريدة من نوعها كان لها أكبر الأثر في التأثيرعلى العمارة الأندلسية خاصة في العناصر المعمارية والزخارف الجصية التي وصلت إلى قمة تطورها في عصر بني نصر.

وينسب بناء هذا القصر إلى أبي جعفر أحمد المقتدر بالله بن هود أشهر ملوك بني هود في سرقسطة فيما بين عامي 439هـ و474هـ، ومن كنيته «أبي جعفر» جاء اسم الجعفرية، وكان يضم قاعات ومجالس عديدة تغنى بها الشعراء مثل دار السرور ومجلس الذهب، وقد تحول هذا القصر إلى دير بعد سقوط سرقسطة في أيدى النصارى، واتخذه بدرو الرابع مسكنا له وأجريت عليه تعديلات عديدة حتى تحول إلى سجون رهيبة وأقيمت فيه محاكم التفتيش وبدأت عوامل الهدم والتخريب تطرأ عليه، وقد عبر جوميث مورينو عن ذلك بقوله إن تلك الأعمال يندى لها الجبين ومن أشد النقط سوادا في تاريخ إسبانيا.[10]



لوحة (3)
محراب المصلى – قصر الجعفرية



لوحة (4)
قصر بني حمود – قصبة مالقة

وقد تبقى من القصر الإسلامي بعض بوائك من العقود المفصصة، وتتألف كل بائكة من ثلاثة عقود تعلوها بائكة أخرى تتداخل فيها العقود المفصصة والمتشابكة إلى حد الغلو في التعقيد والتشبيك المعماري والزخرفي، كذلك نشهد هنا لأول مرة نشأة العقود التي تختلط فيها الخطوط بالمنحنيات، وهو ما أطلق علية العقود المختلطة Arcos Mixtilineos، ولايزال بعض أمثلة من هذه العقود محفوظة في المتحف الأهلي في مدريد، وفي متحف سرقسطة[11]، ونرى فيها أيضا تداخل وتشابك العقود فيما بينها لينتج عنها أشكال زخرفية بديعة إلى حد يعجز عنه الوصف.

وقد تبقى أيضا من هذا القصر المصلى، ويشغل مسطحا مربع الشكل طول ضلعه 64.5م، وقد تحول إلى مثمن عن طريق بائكات العقود الموجودة في الأركان، والتي تستند عليها سلسلة من العقود المفصصة يليها مثمن تستند عليه مجموعة من العقود المتقاطعة لتحمل القبة على غرار عقود قباب جامع قرطبة، وينتج عن تقاطع العقود شكل مثمن يتوسط القبة وتتوسطه نجمتان متداخلتان[12] (لوحة 3).

ويتوسط المحراب الجدار الجنوبي، وعقدة متجاوز على غرار محراب جامع قرطبة ويحيط به افريز مستطيل الشكل، وفي بنيقتيه محارتان، ويعلو ذلك إفريز مستطيل تنحصر بداخله نقوش كوفية مورقة ومضفرة تعتبر من

أجمل النقوش الكوفية في هذا العصر، وعلى جانبي المحراب نرى العقود المختلطة التي تزين جدران المصلى وينحصر في داخلها وعلى جانبيها روائع الزخارف الجصية التي تعتبر فريدة من نوعها في هذا العصر وقوام زخارفها أوراق المراوح النخيلية المصبعة والمختمة والمشرشرة والتي تتداخل فيما بينها في تناسق وتوازن منقطع النظير.[13]

أما عن عصر المرابطين في الأندلس فيجب أن نذكر أن دولة المرابطين من الدول الفتية التي قامت في بلاد المغرب لمحاربة المارقين على الإسلام وتوحيد المغرب تحت راية الإسلام، وقد كان الجهاد مبدأً أساسيًّا من مبادئهم، فهم الذين تصدوا في المغرب الأقصى للهرطقات، وبذلوا أرواحهم في سبيل نشر الإسلام في جنوب بلاد المغرب، وقد عبر المرابطون إلى الأندلس استجابة لنداء ملوك الطوائف لنصرة الإسلام بعد أن أصبحت الأندلس ممزقة الأوصال، وقد رأى المرابطون بعد عبورهم إلى الأندلس العمل على إعادة وحدتها ولم شتاتها، وجمع كلمة المسلمين تمهيدا للجهاد ضد الممالك الإسبانية، فأكثروا من بناء الأسوار والحصون والقلاع والقصاب حتى انهم فرضوا ضريبة عرفت بالتعتيب، الهدف منها تمويل بناء الأسوار حول مدن الأندلس كالمرية وغرناطة وإشبيلية ولبلة ، وابتكروا لتحصين الأسوار وسائل جديدة مثل الأسوار المتعرجة التي تكثر فيها الزوايا التي تشكل عوائق أمام العدو المهاجم للمدينة، كذلك لجأ المرابطون إلى فتح أبواب ذات ممرات منكسرة داخل أبراج مفرغة، لتعيق العدو عند هجومه على المدينة، ويتمثل ذلك في باب قرطبة بسور إشبيلية.[14]

وخاض المرابطون معارك ضارية في مختلف أنحاء الأندلس تعبيرا عن دورهم الجهادى ضد الممالك المسيحية في أرغون وليون وقشتالة، وحققوا انتصارات هامة في الزلاقة وأفراغة وأقليش، كان لها أكبر الأثر في الحد من حركة الإسترداد الإسبانية.

وقد أثرت الأوضاع السياسية على حركة البنيان في عصر المرابطين تأثيرا كبيرا، فقد كانوا على عكس أمراء الطوائف الذين أكثروا من بناء القصور والمجالس، وعاشوا فيها حياة حافلة باللهو والملذات، نرى المرابطين تعبيرا عن روحهم الدينية والجهادية يكثرون من بناء المساجد في المغرب مثل جامع تلمسان والجزائر وزيادات في جامع القرويين، بالإضافة إلى جامع الكتبية الذى تهدم وأنشأه الموحدون من جديد.[15]

بل إن القصر الوحيد الذي تبقى آثاره من عهدهم، وأعني به قصر منتقوط الذي يقع وسط مجموعة من الحدائق شرقي مرسية، يبدو من الخارج حصنا منيعا ترتفع جدرانه في شموخ، وتدعمه من الخارج أبراج ضخمة تعبيرا عن روح الجهاد التي اتصف بها المرابطون، وقد تبقى من هذا القصر جدرانه التي لايتجاوز ارتفاعها ثلاثة أمتار، وكلها مشيدة بملاط شديد الصلابة، والجدران الدنيا من الأسوار الداخلية مؤزرة بزخارف هندسية متداخلة ومتشابكة في بساطة واضحة، وقد تبقى من زخارفه الجصية بعض قطع قوام زخارفها المراوح

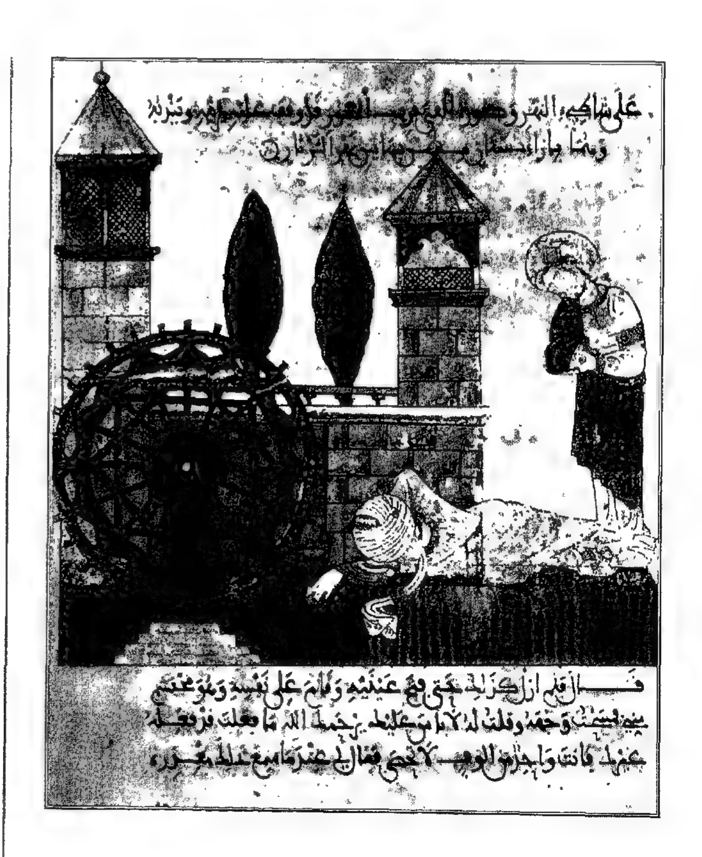
النخيلية المصبعة والمختمة والتي ترجع أصولها إلى عصر الخلافة وملوك الطوائف، ويتوسط القصر بهو مصلب من الراجح أنه كانت تتوسطه نافورة[16]، وكان هذا البهو أساسا لهذا النوع من الأبهاء التي تطورت في الأندلس ونرى نظائره في بهو الأسود بقصور الحمراء الذى يرجع إنشاؤه إلى السلطان محمد الخامس.

ويظهر التأثير الأندلسي بجلاء على العمارة المرابطية في بلاد المغرب، فقد فتح المرابطون أبواب المغرب ليتلقى فيضاً من التأثيرات الأندلسية التي بدأت تتدفق في عصرهم على البلاد المغربية، ولأول مرة ارتبط المغرب والأندلس في وحدة فنية وثيقة، وأصبحت الأندلس أستاذا للمغرب، فساد الفن الأندلسي في بلاد المغرب، وظهرت تقاليده واضحة وضوحا تاما فيما تخلف من آثار المرابطين في بلاد المغرب خاصة أيام علي ابن يوسف الذي تأثر برقة الحياة في الأندلس، وكان يستعين بعرفاء البناء والفنانين الأندلسيين في بناء عمائرهم في بلاد المغرب مثل المهندس الفلكي الأندلسي الذى قام بالإشراف على بناء قلعة تاسيغموت، كذلك تدل آثارهم في تلمسان والجزائر ومراكش على غلبة التأثير الأندلسي على العناصر المعمارية والزخرفية التي ترجع أصولها إلى الفن الأندلسي في عصر الخلافة الأموية ودويلات الطوائف.[17]

وخلال عصر الموحدين ارتبطت الأندلس بالمغرب مرة أخرى، فقد كان دخولهم خيرا على الأندلس إذ استطاعوا تأليف جبهة إسلامية قوية أمام الأخطار التي كانت تتهدد الأندلس توطئة لمتابعة الجهاد والتصدي لقوى النصرانية التي استعادت نشاطها العسكرى بقوة وعنف لاسيما في غرب الأندلس التي شهدت دفعا عنيفا لهذه الحركة بفضل جهود الفونسو أنريكي ملك البرتغال، فتساقطت في أيدي البرتغاليين قواعد عسكرية إسلامية هامة أهمها شنترين ويابرة وقصر أبي دانس وباجة وذلك في حدود عام (575هـ-1197م)، فخاض خلفاء الموحدين معارك طاحنة ضد القوى النصرانية في البرتغال وقشتالة انتهت بمصرع أبي يعقوب يوسف في شنترين، ولكن خلفه أبو يوسف يعقوب المنصور الذى تمكن من استعادة شلب، وأحرز في عام 591هـ أعظم انتصار للمسلمين في موقعة الأرك التي كان لها دورها الكبير في وقف الزحف الصليبي على الأراضي الإسلامية.[18]

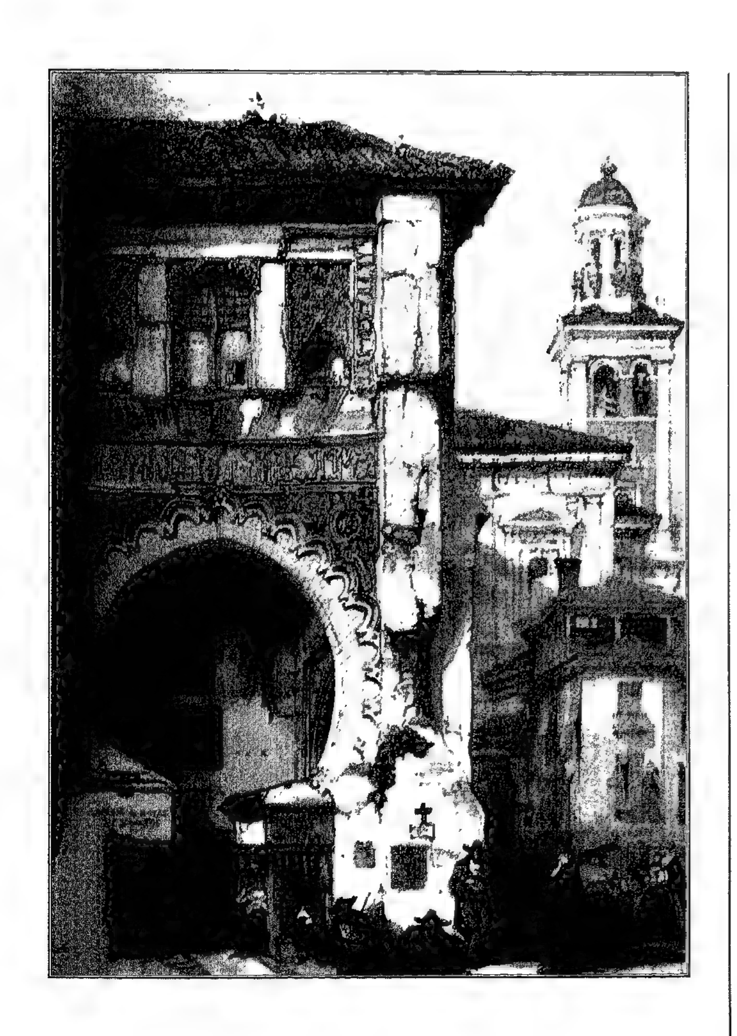
وكان لانشغال الموحدين كسلفهم المرابطين بالجهاد في الأندلس ضد قوى مسيحية صليبية متعددة الجنسيات أثره على العمارة العسكرية وتحصين المدن، فقد لجأوا إلى تحصين وسائل دفاعية جديدة مثل الأبواب المنكسرة، والأبراج متعددة الضلوع ذات القدرة الدفاعية المتميزة عن الأبراج المربعة، أما إذا كانت المدينة الإسلامية تقع على شاطئ نهر، فيستخدم سلسلة تشد ما بين برجين ينتصبان على ضفتي النهر لمنع سفن الأعداء من مهاجمة المدينة من جهة الشاطئ على النحو الذي كان متبعا في إشبيلية مابين برج الذهب، وأحد أبراج ربضها القبلي طريانة.[19]

كذلك أكثر الموحدون من إقامة القصاب المحصنة في أكثر مناطق المدينة ارتفاعا للتحكم في العدو إذا ما أقدم على حصار المدينة، ومن أمثلة تلك القصاب في الأندلس قصبة بطليوس، وقصبة مالقة، وقصبة المرية، وقصبة إشبيلية، وقصبة غرناطة، ومن الوسائل التي توصل إليها الموحدون لتحسين وسائل الدفاع الإسلامي عن المدن والمواقع الإسلامية المعرضة للعدوان، استخدامهم الأسوار الأمامية، أو الأحزمة البرانية، بهدف وضع عوائق أمام العدو، أو إقامة خط دفاعي أمامي يعرقل تقدم العدو ويدعم النظام الدفاعي، كما توصلوا إلى فكرة إنشاء أبراج برانية تقام في المواضع الضعيفة من الدفاع خارج المدن والحصون وترتبط بالأسوار الخارجية عن طريق قورجة أو جدار عمودي عليها، ويتمثل ذلك في برج الذهب بإشبيلية وبرج إسبانتا بروس ببطليوس.[20]



لوحة (5)
القصور الأندلسية في مخطوط بياض ورياض

هذا عن العمارة العسكرية، أما العمارة الدينية فقد تبقى من عصر الموحدين في إشبيلية حاضرتهم في الأندلس صومعة جامع القصبة المعروفة بالخيرالدا، والمدخل الرئيسي للجامع المعروف بباب الغفران، بمصراعيه المصفحين بصفائح النحاس، وعقده المنفوخ المطل على الصحن ويقع في نفس محور الباب المذكور ويتميز بزخارفه النباتية التي يكتظ بها باطن العقد والشريطان اللذان يكتنفانها ، وقد تخلف من هذا المسجد أيضا قبوة باب التمساح وهو الباب الذى ينفتح في الجدار الشرقي للمسجد بين بيت الصلاة القديم والمجنبة الشرقية للمسجد.[21]



لوحة (6)
غرناطة الإسلامية في لوحة ترجع إلى القرن 18م

كشفت الحفائر الحديثة التي أجريت في مرسية عن روائع الفن الموحدى وتشمل زخارف جصية ونقوشًا كتابية وزخارف نباتية يرجح الأستاذ خوليو نافارو نسبتها إلى قصور بني مردنيش في مرسية، كذلك تم الكشف عن العديد من المنازل في مدينة سياسا من أحواز مرسية وتزينها روائع الزخارف الجصية التي تشتمل على نقوش كتابية وتوريقات وزخارف هندسية وعناصر معمارية تغطي فراغا كان مفقودا يوضح خصائص الفن الموحدي في شرق الأندلس.[22]

أما مئذنة المسجد الجامع بإشبيلية المعروفة بالخيرالدا فتتميز بمطلعها الداخلي الذى يتخذ شكل طريق صاعد يدور53 دورة، وتعلوه قبوات متعارضة صغيرة متصلة، خمسة في كل دورة ، وتحتوى النواة المركزية للصومعة على سبع غرف مربعة الشكل بعضها مسقف بقبوات نصف كروية، وبعضها مسقف بقبوات متعارضة، وهذه البنية الداخلية للصومعة تفصح عن إحكام لفن البناء ، ومعرفة دقيقة بفن العمارة وقواعدها الهندسية، كما تتميز زخارف أوجه المئذنة بشبكة المعينات ذات التقسيمات الرأسية، والتي ينبثق كل منها من عقدين توأمين بينهما عمود مركزي على شكل نحور ناتئة تمتد إلى أعلى امتدادا متواصلا في توازن وتناسق، وتمثل زخارف مئذنة الخيرالدا طرازاً فنيًا كان له دوره الكبير في التأثير على العمارة الإسلامية سواء في المشرق أو المغرب، بل ان زخارفها أثرت تأثيرا عميقا على زخارف الكنائس الإشبيلية المدجنة مثل أبراج كنيسة سان ماركوس، وسانتا كاتالينا، بل لقد وصل تأثيرها إلى المعابد اليهودية المدجنة في طليطلة مثل كنيسة سانتا ماريا لابلانكا والترانسيتو.[23]

ونصل في النهاية إلى أخر طرز العمارة الإسلامية في الأندلس، وأعني به فن بني نصر سلاطين غرناطة، ويرجع إليهم الفضل في إنشاء مجموعة قصور الحمراء التي تضم عددًا من الوحدات المعمارية بعضها قاعات ومجالس وبعضها أبهاء وبساتين تتخللها الجداول والبرك الصناعية، خطط لها فوق تل السبيكة الذي عرف بهذا الاسم لتحوله إلى اللون الذهبي عندما تسقط عليه أشعة الشمس، وقد اتسعت الحمراء بما أُضيف إليها من قصور وأبراج وقاعات ومرافق مختلفة ومتعددة الأغراض، حتى أصبحت بحق مدينة ملكية تضم القصور والحمامات والمساجد السلطانية والمتنزهات وصهاريج المياه وتطوقها الأسوار والأبراج المحصنة.[24]

ثانياً: الطراز المعماري الأندلسي في عصر بني نصر

1- غرناطة في عصر بني نصر

لم تكن غرناطة مدينة أيبيرية قديمة ولا رومانية البناء، وإنما كانت مدينة إسلامية الإنشاء، ولم تكن زمن الفتح الإسلامي سنة 92هـ/ 711م، سوى قرية صغيرة من أعمال ولاية البيرة افتتحها المسلمون عنوة بقيادة طارق ابن زياد، وضموا اليهود فيها إلى قبضتها، ولعل ذلك كان سبباً في تسميتها بعد ذلك بغرناطة اليهود ومنذ الفتح لم يعرها المسلمون اهتماماً، إذ استقر جند دمشق في مدينة البيرة، التي أصبحت حاضرة كورة البيرة زمن بني أمية. وكانت غرناطة من مدن البيرة، ولكنها أخذت تنمو شيئًا فشيئًا منذ القرن الرابع الهجري، وأصبحت في أيام الفتنة التي تبعت سقوط الخلافة القرطبية مدينة كبيرة، إذ استولى البربر على البيرة وأحرقوها، فخربت وخلت، وانتقل أهلها إلى غرناطة التي أصبحت حاضرة كورة البيرة، ثم أخذ اسم غرناطة يسيطر تدريجيا على الكورة أو الإقليم، وأخيرا حل محل اسم البيرة.[25]

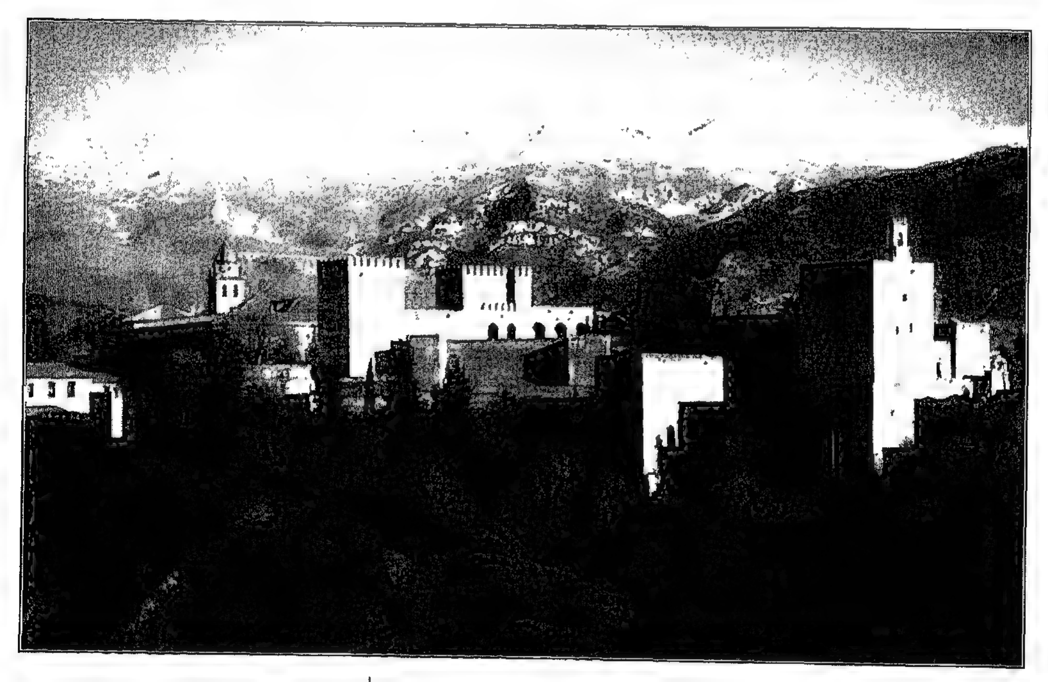
وكان لموقع غرناطة، على الضفة اليمنى لنهر شنيل، واختراق نهر حدرة لها، أثر كبير في إحاطة الجنان والبساتين بها وكانت تشرف من الناحية الجنوبية الغربية على سهل فسيح، ويطل عليها من الشرق والغرب جبل شلير الذي يغطيه الثلج شتاء وصيفا، فسمي بجبل سيرانفادا (أي الجبل المكسو بالثلج) Sierra nevada ونهر حدرة يشقها من أعلاها، وينبع من جبل شلير، وتلتقط مياهه في أثناء جريانها في واديه شديد الانحدار برادة من الذهب الخالص، يجرفها النهر من الصخور التي تفتتها مياهه، ولذلك سمي نهر حدرة تعريبا لكلمة «دي أورو - de oro » الإسبانية ، ومعناها «الذهبي»، وان للمرتفعين اللذين يفصل بينهما نهر حدرة، واللذين تقوم عليهما مدينة السلاطين وحي البيازين، أهمية استراتيجية عظيمة، كان لها أثر كبير في مناعة المدينة.[26]

ولما وقعت غرناطة في أيدى البربر جعلها زاوي ابن زيري عاصمة له، ومدنها حبوس الصنهاجي وحصن أسوارها وبنى قصبتها العظيمة، وخلفه ابنه باديس الذي دام ملكه حتى 764هـ وكان في حروب دائمة مع بني حمود في مالقة وبني عباد في إشبيلية، وكان لحكمه الطويل أثر كبير في ازدهار المدينة واتساعها، ولما توفي باديس خلفه في حكم غرناطة حفيده عبد الله بن بلكين بن باديس الذي استمر في حكمها الى أن عبر المرابطون البحر إلى الأندلس عام 483هـ بقيادة يوسف بن تاشفين واستولوا على غرناطة.[27]

وفي عهد بني زيرى أقيم القصر الملكي على المرتفع المشرف على حي البيازين، وتروي بعض الروايات أن هذا القصر كان يعرف ببيت الديك، نسبة إلى دوارة هواء على شكل ديك كانت تتوجه من أعلاه، ولم يتبق من غرناطة بني زيري إلا بقايا عقد كانت تقوم عليه قنطرة نهر حدرة، بالإضافة إلى بقايا أسوار قصبة المدينة القديمة وأبوابها مثل باب الموازين وباب مونتايا، وباب البيرة.[28]

استمر المرابطون في حكم الأندلس ما يقرب من ستين عامًا ثم فتحها الموحدون سنة 541هـ ولبثت غرناطة كبقية المدن الأندلسية في أيدي الموحدين، يتناوب حكمها أمراء بني عبد المؤمن حتى نجح ابن هود، ملك مرسية في ضم غرناطة إلى ملكه، وبعد وفاته ضمها إليه محمد بن يوسف بن نصر[29] حاكم حصن أرجونة وبسطة ووادى آش وشريش وجيان ومالقة، وجعلها عاصمة مملكته، واختار القصبة الحمراء القائمة فوق المرتفع الأيمن لنهر حدرة وذلك في عام 635هـ/1238م.

وكانت الأندلس حينئذ قد انكمشت رقعتها أمام الزحف الإسباني للاستيلاء على المدن الإسلامية: فسقطت قرطبة ومرسية وأشبيلية في أيدي الممالك المسيحية في الشمال، وكانت الأحوال السياسية تقتضي تأليف جبهة قومية تقف أمام الخطر الإسباني المسيحي، فقامت مملكة غرناطة، وعقد عليها أهل الأندلس آمالهم لإنقاذ ما بقي من دولة الإسلام في الأندلس، وكان توسل بني الأحمر بسلاطين بني مرين في الجانب الآخر من الزقاق حينا، ثم عقدهم محالفات سياسية مع ملوك قشتالة حينا آخر، عاملا قويا في إطالة أمد هذا الصراع الذي استمر ما يقرب من قرنين ونصف من الزمان.[30]

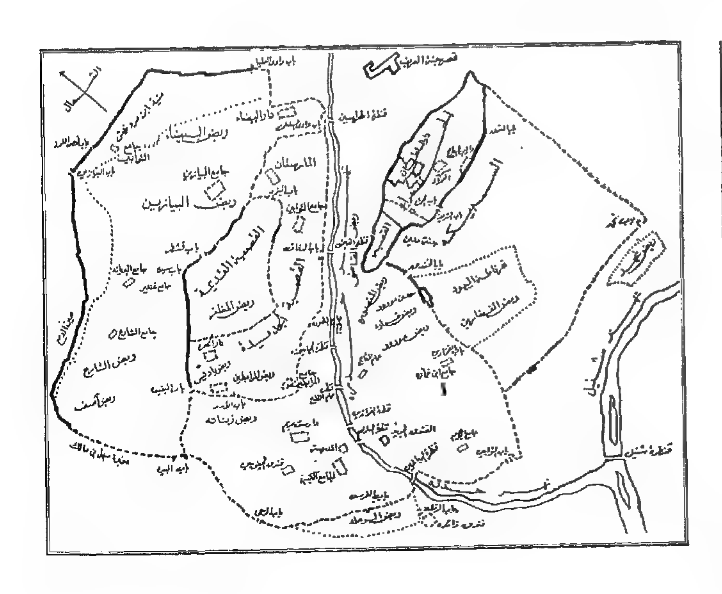


لوحة (7)
أبراج وأسوار الحمراء من الخارج

كان اشتداد تقدم حركة الاسترداد الإسبانية في قلب الأندلس، وتقلص رقعة إسبانيا الإسلامية نتيجة لذلك، قد أدى إلى هجرة الأندلسيين من مدنهم التي استردها الإسبان إلى مملكة غرناطة، وكان من بين هؤلاء اللاجئين المسلمين عدد كبير من الفنانين والصناع وأرباب الحرف، ممن شردوا بعد سقوط مدنهم في أيدي أعدائهم، وأقاموا في غرناطة، واستغلوا كل بقعة من أرضها، فنهض فن العمارة وفنون الزخرفة، وأقام محمد بن يوسف قصبة الحمراء، وبنى فيها بعض الأسوار الضخمة.[31]

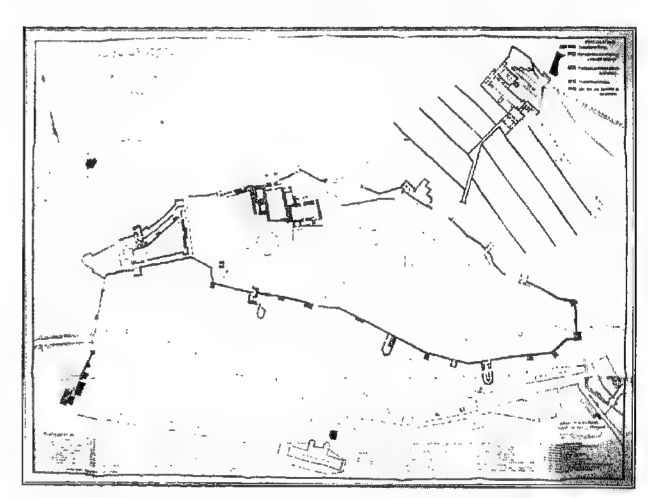
وتوفي محمد بن يوسف عام 672هـ/ 1273م بعد أن ترك ملكا قويا يستطيع الصمود أمام الأعداء في الوقت الذي اشتعلت فيه بينهم الفتن والانقسامات الداخلية، وتولى من بعده ابنه محمد المعروف بالفقيه (672-701هـ/1273-1303م)، وتميزت فترة حكمه بالصرامة والحزم، وسار على درب أبيه في تنظيم مملكة غرناطة وفي الجهاد ضد ملوك قشتالة، وخلال فترة حكمه التي استمرت أكثر من ربع قرن عمل على توحيد مملكة غرناطة وتأسيس بنيانها، والاهتمام بالنهضة الأدبية والعلمية في غرناطة.[32]

ولما توفي السلطان أبو عبد الله محمد المعروف بالفقيه خلفه ابنه محمد الثالث[33]، ومنذ ذلك الحين حرص خلفاء محمد بن الأحمر على اتباع سياسة انتهاز الفرص وكانوا لا يترددون في الاستنجاد ببني مرين كلما أحسوا شبح الاسترداد يقترب من مملكتهم. وهكذا عبرت الزقاق إلى الأندلس جيوش مراكش وفاس أكثر من مرة، ولكن سرعان ما يعود بعض سلاطين بني نصر إلى مخاصمة بني مرين إذا وجدوا من هؤلاء خطرا على مملكتهم فيتحالفون مع ملوك قشتالة ويقبلون دفع الأموال إليهم مقابل إسكاتهم عنهم.

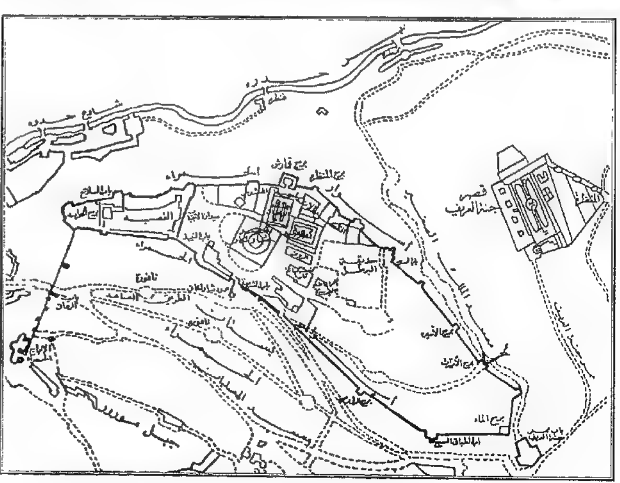


شكل (1)
مخطط لمدينة غرناطة الإسلامية

وكان من أعظم سلاطين أسرة بني نصر السلطان أبو الوليد إسماعيل الذي تولى سلطنة غرناطة في عام 713هـ/1314م[34]، وكان عهد إسماعيل عهد سلم واستقرار، واستطاع أن يبلغ بمملكته درجة من القوة لم تبلغها من قبل. وانتصرت جيوشه على جيوش قشتالة قرب البيرة واستولى على بياسة، ولكن نهايته كانت أليمة، إذ قتل في عام 527هـ بيد ابن عمه محمد بن إسماعيل المعروف بصاحب الجزيرة لنزاع بينهما، ويتولى بعده السلطان محمد الرابع بن إسماعيل 725هـ– 732م وكان محباً للأدب والشعر مغرماً بالفروسية والصيد، وكان يذهب بنفسه إلى بني مرين في المغرب لمساعدته ضد الممالك الإسبانية.[35]



شكل (2)
مخطط لقصور الحمراء يرجع إلى أوائل القرن الماضي



شكل (3)
مخطط لقصور وأبراج الحمراء

على أن العصر الذهبي لدولة بني نصر يبدأ بعهد أبي الحجاج يوسف الأول، وقد تولى السلطنة في 733-755/ 1333-1354م[36]، وكانت مواهبه قد ظهرت منذ طفولته فقد أسند أبوه تعليمه وتنشئته هو وإخوته إلى صفوة ممتازة من جلة العلماء في شتى فروع المعارف والعلوم والإدارة، تعهدوا صقل مواهبهم وإنماء ملكاتهم الأدبية والفنية، وعلى أيدي هؤلاء العلماء ظهرت مواهب يوسف بين سائر أخوته[37]، ووضحت قدراته في الفن والأدب، وأهلته هذه القدرات والمواهب لتولي السلطنة بعد مصرع أخيه محمد بن أبي الوليد إسماعيل عام 733هـ، والاضطلاع بأعباء الحكم وهو بعد لم يتجاوز من العمر خمسة عشر عاماً بفضل مساعدة وتوجيه وزراء أبيه وشيوخ دولته أمثال الحاجب أبي النعيم رضوان والوزير أبي الحسن على ابن الجياب.[38]

ويصف لسان الدين ابن الخطيب يوسف الأول بأنه كان وافر العقل محباً للعلم، كَلِفاً بالأدب والأدباء، مغرماً بالبناء جماعاً للحلي والتحف والذخائر، وانعكس ذلك على وزرائه وشعرائه فكانوا من خيرة العلماء والأدباء أمثال أبي النعيم رضوان وأبي الحسن ابن الجياب ولسان الدين ابن الخطيب، وقد أفسح السلطان يوسف الأول لهؤلاء الأدباء المجال لتولي أرفع المناصب حتى بلغ بعضهم منصب الوزارة، وبفضل تشجيعه للعلم والعلماء بلغت الحياة العلمية بغرناطة في عصره قمة ازدهارها[39]، فقد كان حامياً للآداب والفنون ومن منشآته بقصر الحمراء برج قمارش، والحمام الملكي، وباب الشريعة، وبرج الأسيرة، ومصلى البرطل.

وارتبط يوسف الأول مع جيرانه من بني مرين في المغرب بروابط ودية وثيقة، ولم يتردد هؤلاء في تقديم العون العسكري له كلما احتاج إليه سعياً منهم للجهاد ضد الممالك المسيحية في الشمال، وكانت عادته دائماً أن يقود الجيوش بنفسه بعد اشتداد وطأة النصارى ومهاجمتهم لجبل طارق والجزيرة والجزيرة الخضراء، فكان عصره رباطًا وجهادًا ضد القوى النصرانية للدفاع عن البقية الباقية من الوجود الإسلامي في الأندلس.[40]

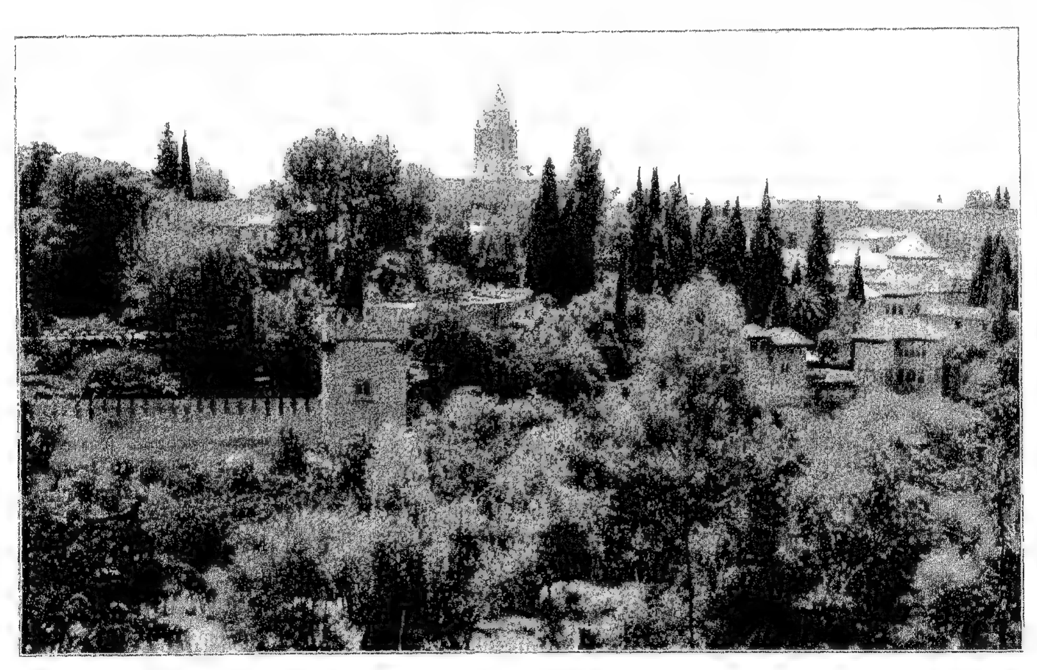
وقد لقي السلطان يوسف الأول مصرعه في غرة شوال سنة 755هـ أثناء أدائه الصلاة على يد رجل مخبول رمى نفسه عليه وطعنه بخنجر، ولم تفلح الجهود التي بذلت في إنقاذه فتوفي في الحال ودفن في مقبرة السلاطين المعروفة بالروضة «بقصور الحمراء» وقد ساد غرناطة الحزن والأسى لمقتله.[41]

كان ليوسف الأول ثلاثة أبناء أكبرهم محمد الذي خلفه على السلطنة سنة 755هـ وعرف باسم محمد الخامس الغني بالله وكان يتمثل أباه في حبه للعلم وتقديره للعلماء والأدباء[42]، وقد برز من وزرائه لسان الدين بن الخطيب وتلميذه أبو عبد الله بن زمرك الذي انقلب عليه في أواخر أيامه، وغدا من خصومه ومن أشدهم سعيا ضده، حتى نجح في تدبير مؤامرة انتهت بمقتل لسان الدين بن الخطيب.[43]

وتميزت فترة حكم محمد الخامس الثانية بالهدوء وساد الأمن والسلام في عصره، فقد انشغلت قشتالة عن محاربة المسلمين بحوادثها الداخلية وحروبهاالأهلية، واستمرت معاهدات السلام بين غرناطة وقشتالة ورغم ذلك لم تمنع تلك المعاهدات محمد الخامس من فتح بعض المدن والحصون والمعاقل مثل بعض المعاقل بالقرب

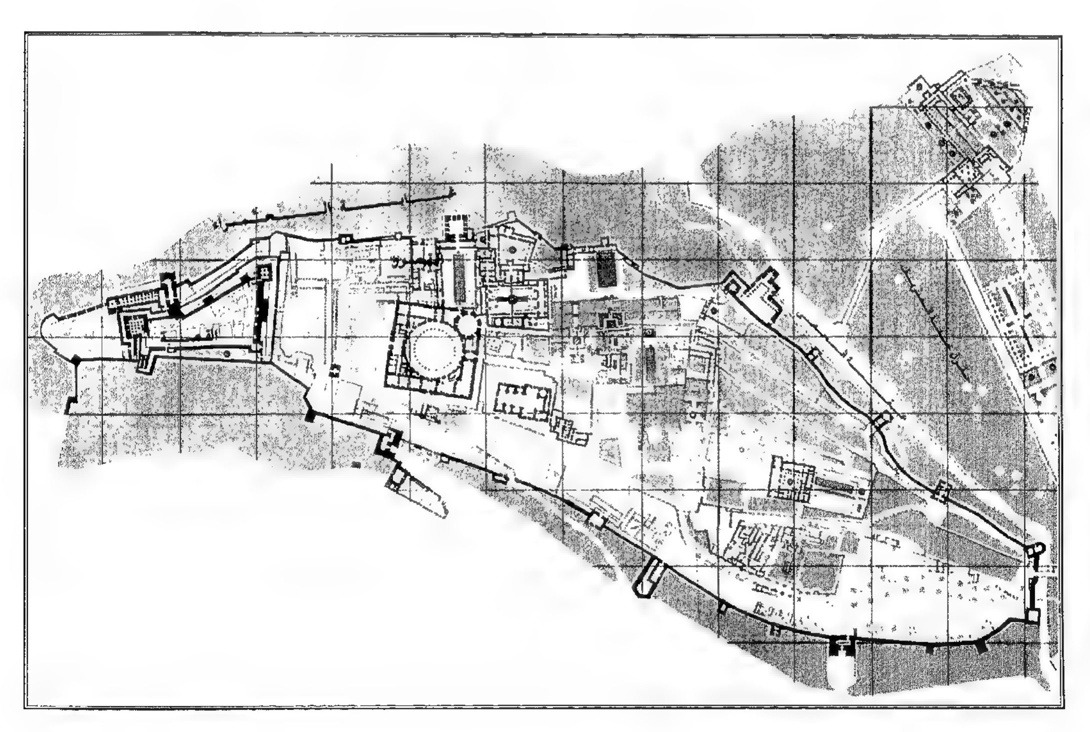
من رندة واستيلائه على بعض الحصون جنوب شرق إشبيلية عام 768 هـ، ثم زحف محمد الخامس إلى مدينة أبدة شمال شرقي جيان واستولى عليها عنوة، وفي أواخر عام 769هـ زحف جنوبا إلى الجزيرة الخضراء واستولى عليها بعد قتال مرير، وفي عام 771هـ اتجه محمد الخامس صوب إشبيلية وحاصر مدينة قرمونة المعروفة بحصونها، كذلك اقتحم حصن مرشانة الواقع بالقرب منها، لتظهر مملكة غرناطة الإسلامية في تلك الفترة بمظهر من القوة لم تعرفه منذ أمد بعيد لذلك يعتبر عصر الغني بالله من العصور الذهبية لغرناطة الإسلامية[44]، وفي عصره انتشرت حمى البنيان في غرناطة وقصور الحمراء التي وصلت إلى مراحلها النهائية من التعمير والبنيان في عهده.[45]

وبعد وفاة السلطان محمد الخامس تبدأ الفترة الأخيرة للحكم الإسلامي في غرناطة التي اشتد فيها النزاع والانقسام بين أفراد أسرة بني نصر، وفي هذه الفترة تحددت أهداف سياسة قشتالة للقضاء على الإسلام في الأندلس وتوحيد إسبانيا المسيحية، وأخذت الحصون تسقط تباعاً في أيدى القشتاليين والمسلمون لاهون بمنازعاتهم الداخلية التي فتتت وحدتهم، ومزقت قوتهم، وانبعثت الفتن بين أفراد الأسرة المالكة، وقامت الثورات تأييدا لأحدهم على الآخر.[46]

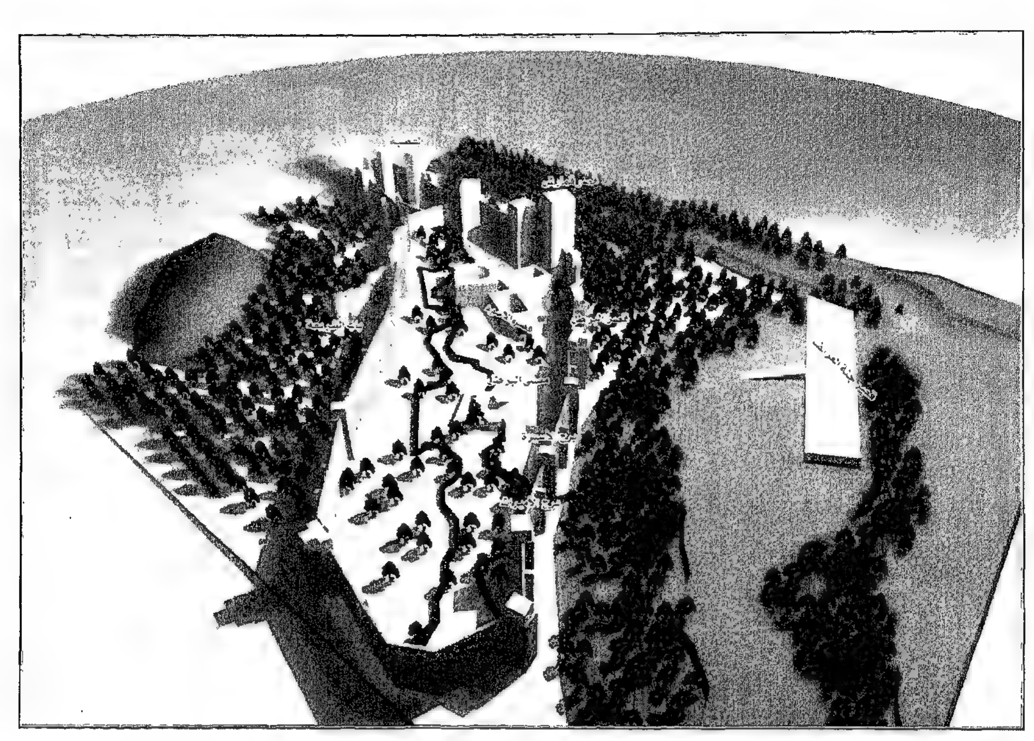


لوحة (8)
أسوار وأبراج الحمراء

وقد تمثلت آخر حلقة في سلسلة هذه الفتن، في ذلك الصراع بين أبي عبد الله محمد بن سعد، المعروف بالزغل، وابن أخيه السلطان أبي عبد الله محمد بن أبي الحسن، المعروف بأبي عبد الله- أو الملك الصغير، وفي هذا الوقت اكتسحت جيوش الملكين الكاثولكيين، فرناند الرابع وإيزابلا، أحواز غرناطة، بعد أن استوليا على جبل طارق وأرشدونه ولوشة ومالقة، وضيقا الحصار على غرناطة نفسها، وطال أمد حصارهما لغرناطة فلم يبق لها إلا التسليم في 897هـ/ 1492م ودخلت جيوش قتشالة مدينة غرناطة، واستولت على قصور الحمراء، وقبل أن يغادر السلطان أبو عبد الله غرناطة سار في كوكبة من رجاله وأفراد أسرته وألقى نظرة أخيرة على قصره الذي كتب عليه الخروج منه، وترقرقت الدموع في عينيه، ولم تلبث أن سالت على خديه، فصاحت به أمه عائشة الحرة: «أجل فلتبك كالنساء ملكا لم تدافع عنه «الرجال»، وأطلق الإسبان على هذا الموضع اسم «زفرة العربي الأخيرة». [47]



شكل (4)
المخطط الحالي لقصور الحمراء



لوحة (9)

منظور لأسوار وأبراج وقصور الحمراء



لوحة (10)

قصور وأبراج الحمراء من الخارج

2- منشآت سلاطين بني نصر في غرناطة

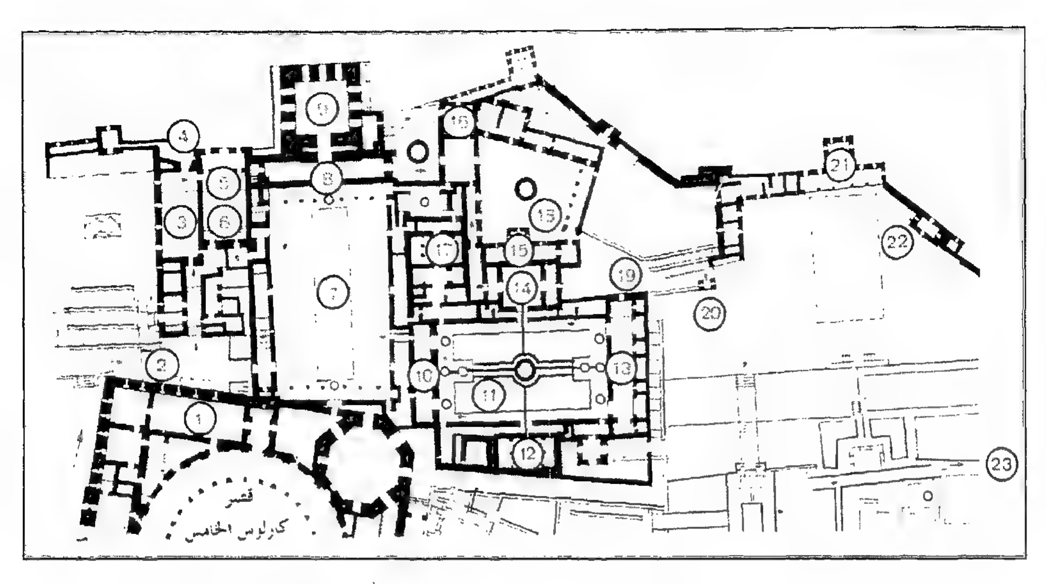
يعرف بنو نصر أيضاً ببني الأحمر وهم آخر ملوك دولة الإسلام في الأندلس في مراحلها الأخيرة، وينتسبون إلى محمد بن يوسف بن نصر (635-671هـ) – (1238-1272م) الذي يرجع إليه الفضل الأعظم في وضع أساس هذه السلطنة ولم شعث ما تبقى من مدن الإسلام بعد الموجة الضارية لحركة الاسترداد التي واكبت انهيار دولة الموحدين في الأندلس، وأطاحت بكيان دولة الإسلام بعد ضم قواعده الرئيسية إلى الممالك المسيحية في إسبانيا، وقد اتخذ محمد بن يوسف من مدينة غرناطة قاعدة لدولته ومقرًا لسلطنته، ولم تلبث هذه السلطنة رغم صغر مساحتها أن تألقت في أيامه بفضل ما كان يتميز به من عقل وحكمة وحسن تدبير وما تلقاه من تأييد أهل الأندلس فعقدوا عليه الأمل في إنقاذ ما بقى من دولة الإسلام من الخطر الذي كان يحيط بها. [48]

ولقد حتمت الظروف السيئة التي مرت بها الأندلس آنذاك تأليف جبهة قوية أمام هذا الخطر الإسباني الجاثم، فعمد محمد بن نصر إلى توسيع رقعة مملكته فاستولى على العديد من المدن والقرى المحيطة بسلطنته، ووفق ابن نصر في ذلك توفيقاً كبيراً، فقامت مملكة غرناطة بين مظاهر الاضطراب التي كانت تجتاح ما بقي من المدن الإسلامية في الأندلس، وقدر لها أن تصمد نحو قرنين ونصف قرن من الزمان أمام العواصف العاتية والأنواء على الرغم من الصراع غير المتكافئ بين النصرانية والإسلام، وما عانته غرناطة من حروب داخلية. [49]

كان لزاماً على محمد بن نصر أن يختار مقر سلطنته في موقع استراتيجي منيع، ووقع اختياره على معقل حصين يقع فوق القمة المعروفة بالسبيكة وأخذ في تعميره وترميم أسواره وإقامة قصبة حصينة تحيط بها المتنزهات وكانت هذه القصبة النواة الأولى للقصور المعروفة بالحمراء والتي ترجع إلي سلاطين بني نصر. [50]

وقد وردت كلمة الحمراء لأول مرة في المصادر العربية باسم حصن الحمراء، وكان يطلق على حصن صغير لجأ اليه الثائرون الذين فروا أثناء الفتن التي شبت خلال حكم الأمير عبد الله الأموي، ويبدو أن هذا الموقع قد أصبح في نهاية القرن 3هـ/9م حصنا إسلاميا[51]، وكان هذا الحصن قد شيد فيما يغلب في نهاية القرن الثالث الهجرى على أطلال رومانية وقوطية قديمة كانت تتخذ من هذا الموقع الاستراتيجي فوق تل السبيكة حصنا ومركزا دفاعيا لها، وقد هجر فيما يبدو في أيام الخلافة حيث لم تذكره المصادر العربية إلا في عصر بني زيرى الذين اتخذوه حصنا وموقعا عسكريا، ثم أضافوا إليه منشآت مدنية للسكنى.

ونلاحظ عدم وجود صلة بين تسمية القصر بالحمراء وبني الأحمر، فتسمية القصر تسمية قديمة كما أشرنا ترجع إلى الفترة السابقة على عصر بني نصر، أما تسمية بني الأحمر بهذا الاسم فترجع إلى جدهم عقيل بن نصر الذي لقب بالأحمر لشقرة فيه، وقد استمر هذا اللون يظهر في العديد من أفراد الأسرة. [52]



شكل (5)
مخطط القاعات و الأبهاء في قصور الحمراء

(1) قصر كارلوس الخامس
(2) المدخل إلى المشور
(3) المشور
(4) مصلى المشور
(5) القاعة المذهبة
(6) واجهة قصر قمارش
(7) بهو الريحان
(8) قاعة البركة
(9) قاعة السفراء وبرج قمارش
(10) قاعة المقرنصات
(11) بهو الأسود
(12) قاعة بني سراج
(13) قاعة الملوك
(14) قاعة الأختين
(15) دار عائشة
(16) برج أبي الحجاج
(17) الحمامات السلطانية
(18) حديقة دار عائشة
(19) حدائق وممرات بين القصور
(20) حدائق وممرات بين القصور
(21) قصر البرطل
(22) مصلى البرطل
(23) حدائق وممرات بين القصور

والمجموعة الحالية لقصور الحمراء يرجع الفضل في إنشائها إلى بعض سلاطين بني نصر أضاف كل منهم قصراً أو ابتنى مجلسًا داخل برج من الأبراج تتقدمه بركة صناعية أو زود أحد القصور بصحن تتوسطه نافورة، ويصف ابن الخطيب مدينة السلاطين التي تشتمل على قصور الحمراء المطلة على مدينة غرناطة بقوله «مدينة الحمراء دار الملك مطلة على معمورها في سمت القبلة، تشرف عليه منها الشرفات البيض، والأبراج السامية والمعاقل المنيعة والقصور الرفيعة، تغشي العيون وتبهر العقول وتنحدر من فضول مياهها وأفياض حوائرها وبركها في سفحة جداول تسمع على البعد أهزاجها، ويحف بسور المدينة البساتين العريضة المستخلفة، والأدواح الملتفة فيصير من ذلك خلف سياج تلوح نجوم الشرفات البيض أثناء خضرائه فلا تعرى جهة من جهاته عن الجنات والكروم والبساتين»[53] (شكل 3، لوحة 9، 10).

وينطبق وصف ابن الخطيب الدقيق على الأسوار والأبراج والبساتين المحيطة بالحمراء على الرغم من التعديلات العديدة التي تعرضت لها الحمراء بعد سقوطها في أيدي الملكين الكاثوليكيين، وبالرغم من ذلك فمازالت القصور بتخطيطها الأصلي على أيام سلاطين بني نصر.

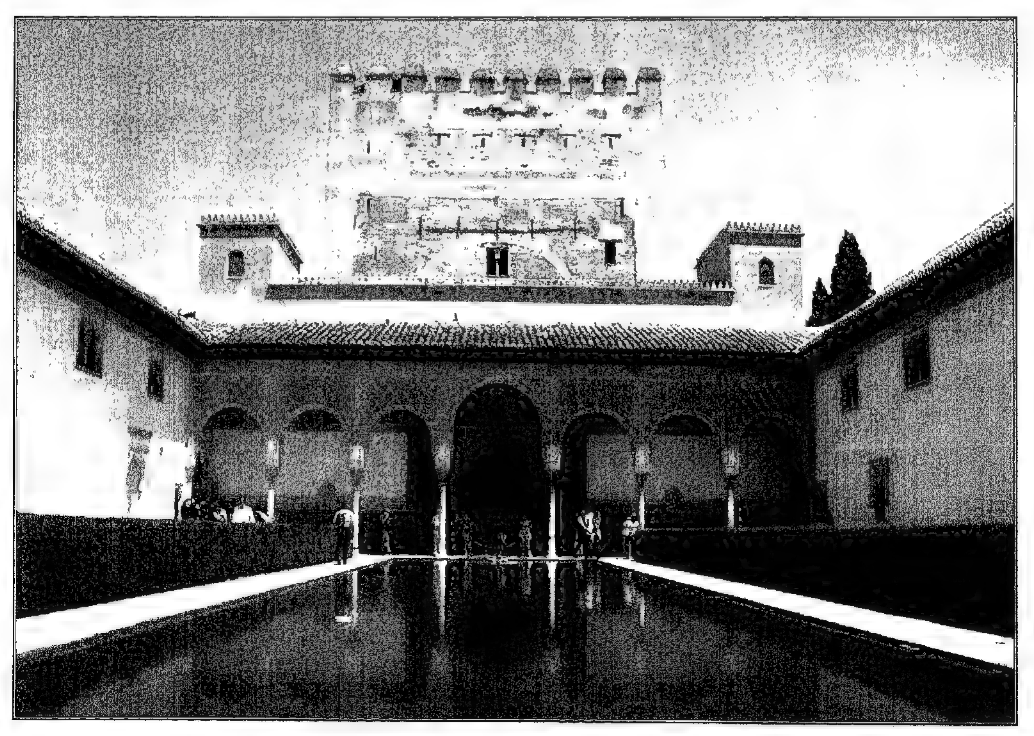
والحمراء مدينة ملكية تتخذ شكل الحصن الذى يقام في موقع مرتفع منيع يتميز بحصانته بفضل الأبراج والأسوار المحيطة به ويبلغ ارتفاع الهضبة التي شيدت عليها القصور 736مترا ، وتشغل نحو خمسة وثلاثين فداناً، وهي في ذلك تشبه إلى حد كبير قلعة الجبل في القاهرة، وقلعة حلب في بلاد الشام، وهذا الطراز من المدن المحصنة أصبح الطابع المميز للعديد من المدن الإسلامية ابتداء من القرن الرابع الهجري.[54]

وتضم الحمراء عدداً من الوحدات المعمارية بعضها قاعات ومجالس وبعضها أبهاء وبساتين تتخللها الجداول والبرك الصناعية خطط لها فوق تل السبيكة الذي عرف بهذا الاسم لتحوله إلى اللون الذهبي عندما تسقط عليه أشعة الشمس.[55]

وقد اتسعت الحمراء بما أضيف من قصور وأبراج وقاعات ومرافق مختلفة ومتعددة الأغراض، حتى أصبحت بحق مدينة ملكية تضم القصور والحمامات والمساجد السلطانية والمتنزهات وصهاريج المياه، وتطوقها الأسوار والأبراج المحصنة[56] (شكل 5).

وأقدم قصور بني نصر التي أقيمت بالحمراء كانت من إنشاء السلطان الغالب بالله محمد بن يوسف بن نصر، الذي وضع النواة الأولى للأسوار والقصبة والقصور فوق القمة المعروفة «بالسبيكة» ثم تتابعت الزيادات في القصور والمجالس والقاعات على أيدي عدد من سلاطين بني نصر شارك كل منهم بالإضافة والزيادة في إنشاء مجموعة قصور الحمراء.[57]

ويمكننا أن نقسم مجموعة الأبنية المؤلفة لقصور الحمراء إلى مجموعتين المجموعة الأولى تنسب إلى السلطان يوسف الأول[58] (733-755هـ/ 1333- 1354م) وتشمل باب الشريعة PUERTA DE LA JUSTICIA والحمامات السلطانية LOS BAÑOS ، وكذلك برج الأسيرة TORRE DE LA CUTIVA ومصلى البرطل EL-PARTAL وبرج أبي الحجاج TORRE DE ABULHAGGAG وقاعة السفراء SALON DE EMPJADORES والمجموعة الثانية – وتنسب إلى السلطان محمد الخامس الغني بالله[59]، وتضم مجموعة بهو الأسود PATIO DE LOS LEONES الذي يضم قاعتي الأختين SALA DE LOS DOS HRMANAS وبني سراج SALA DE LOS ABENCERRAJES المتقابلتين. بالإضافة إلى قاعة الملوك SALA DE LOS REYES وقاعة المقربصات SALA DE LOS MOCARABES بالإضافة إلى النافورة التي تتخذ شكل قصعة مستديرة يحملها اثنا عشر أسداً تمج المياه من أفواهها، ومن أبواب الحمراء جدد باب النبيذ[60] PUERTA DEL VINO.



لوحة (11)

برج قمارش وبهو الريحان

أما المجموعات الأخرى من القصور فترجع إلى عدد من سلاطين بني نصر، أسهم كل منهم بالإضافة والتجديد والتعديل في قصور الحمراء فيرجع قصر البرطل EL PARTAL إلى السلطان محمد الثالث[61] (701-708هـ/ 1302-1308م) وكذلك مسجد الحمراء، ويرجع الفضل في إنشاء قصر جنة العريف EL GENERALIFE إلى السلطان محمد الثالث واستكمله السلطان أبو الوليد إسماعيل[62] (713-725هـ/1313-1324م) ويرجع قصر أو برج الأميرات TORRE DE LAS INFANTAS إلى السلطان محمد السابع (820-858هـ)، كما أسهم سلاطين آخرون في الزيادة والتجديد قصور الحمراء ببعض الإضافات في أبهاء أعمال وبساتينها سواء بالبنيان أم بالزخرفة مثل تجيدات السلطان أبي الوليد أسماعيل في قصر البرطل مما يصعب أحياناً تحديد وتمييز أعمال كل منهم عن الآخر.[63]

ونلاحظ أن معظم مسميات القاعات والأبهاء والأبراج، ترجع في معظم الأحيان إلى عصور حديثة وأغلبها من وضع الإسبان وترتبط في كثير من الأحيان بالروايات والقصص الأسطورية، وكثيراً ما يطلق على القاعة الواحدة عدة مسميات، فقاعة السفراء تسمى قاعة العرش، ويطلق عليها أيضاً قاعة قمارش أو قصر الريحان.[64]

اختلف العلماء حول اسم قمارش، فنسبه بعضهم إلى بعض الصناع من قرية الواقعة بالقرب من مالقة كانوا قد شاركوا في بناء القاعة بينما يرى بعضهم الآخر أن تسمية القاعة ترجع إلى جماعة من الحراس ينتسبون إلى هذه القرية فسمي البرج باسمهم، ويرى البعض الآخر أن كلمة قمارش تحريف لكلمة قمرية أى النوافذ التي يتسلل منها ضوء القمر والتي تتوفر بكثرة في هذه القاعة.[65]

وقد استدل الأستاذ جرثيا جوميث من نصوص قديمة معاصرة للوزير الغرناطي لسان الدين ابن الخطيب على المسميات القديمة لبعض الأبراج والقاعات، «المشور الجديد» تمييزاً له عن المشور القديم الذى يقع حالياً بالقرب من مدخل القصر، وبرج أبو الحجاج «أو برج مخدع الملكة» كان يسمى برج النصر[66]، وقصر الأسود كان يسمى قصر الرياض. ويشهد قصر الحمراء بغرناطة الأحداث التي مرت بها غرناطة في أيامه الأخيرة، وتروى قاعاته وأبراجه قصة هذا الصراع الأليم الذى انتهى بضياع الأندلس. وتعد حمراء غرناطة متحف الحضارة الأندلسية، ففيها وضع رجال الفن من مسلمي الأندلس خلاصة فنهم وعصارة ما وصلت إليه عبقريتهم.



لوحة (12)
سقف قاعة الملوك

3- السلطان يوسف الأول ومنشآته بقصور الحمراء

السلطان يوسف الأول سابع سلاطين بني نصر في غرناطة وقد تولى السلطنة في 733-755/ 1333-1354م[67]، ويرجع إلى السلطان أبي الحجاج يوسف الأول الفضل في إقامة العديد من المنشآت المعمارية في غرناطة ومناطق أخرى بجنوب الأندلس إشباعاً لهوايته في البناء والتشييد والعمران فهو الذي أنشأ المدرسة النصرية في غرناطة في عام 750هـ على يد حاجبه أبي النعيم رضوان[68] وقد تعرضت المدرسة بعد سقوط غرناطة للتخريب وتغيرت معالمها الأصلية ولم يتبق منها إلا جزء صغير من جدار القبلة ويحتفظ متحف الآثار الإقليمي بغرناطة ببقايا اللوحة التأسيسية التي تتضمن تاريخ إنشاء المدرسة.[69]

واهتم يوسف الأول بتحصين مدن مملكته فأقام حصناً بالقرب من مدينة بسطة ذكره ابن الخطيب، كما قام بتجديد بنيان حصن كان مقاماً بجبل فاروة على مقربة من قصبة مالقة يشرف على البحر مباشرة ولا تزال بقايا أسواره وأبراجه قائمة حتى اليوم.[70] وينسب إليه تجديد بناء أسوار ربض البيازين في غرناطة على يد حاجبه أبي النعيم رضوان بالإضافة إلى بعض التجديدات والزخرفة في قصر شنيل الذى يطل على وادي شنيل في الناحية الشمالية الشرقية من غرناطة.[71]

كما تدين الحمراء بأجمل قصورها وبركها ونوافيرها للسلطان يوسف الأول فقد شيد أجمل القاعات والأبهاء التي تتميز بثرائها الزخرفي وتنوع عناصرها الزخرفية وتعاظم قيمتها الفنية والجمالية.[72]

فإليه ينسب السور الحصين الذي يحيط بمرتفع الحمراء بأبراجه وبوابته العظمى المعروفة بباب الشريعة ويعلو مدخل هذا الباب نقش كتابي يتضمن تاريخ الإنشاء واسم السلطان يوسف الأول الذي أمر ببنائه.[73]

وينسب إليه أيضاً بناء القصر الملكي الذي يتقدمه بهو الريحان ويطلق على هذا القصر قاعة السفراء أو قاعة العرش ويستفاد من نقوش تلك القاعة أنها مخصصة للسلطان وفيها كان مجلسه الذي يستقبل فيه السفارات والزخارف الجدارية بهذه القاعة يعجز عنها الوصف، وقوامها العناصر الهندسية والتوريقات النباتية والزخارف الكتابية المنقوشة في الجص بألوان زاهية يغلب عليها اللون الذهبي، وتطل هذه القاعة على بهو الريحان ببائكة تتألف من سبعة عقود نصف دائرية العقد الأوسط منها أكثرها ارتفاعاً تعلوها شبكة من المعينات[74] وزودت قاعة السفراء بمناظر وشرفات تطل على مرتفع البيازين الذي يفصله وادي حدرة عن مرتفع الحمراء، وتزدان كل منظرة بقمرية يزدان عقداها التوأمان بزخارف رائعة تثير الإعجاب بجمال تكويناتها ودقة تنفيذها، وتطل هذه المناظر على أخدود يجري فيه وادي حدرة بين أشجار كثيفة تكسو مدرجات الأخدود وتجعل منه لوحة فنية طبيعية بلغت الغاية في الروعة والجمال.[75]

وينسب أيضاً إلى السلطان يوسف الأول الحمامات السلطانية الواقعة في الجبهة الشرقية من قاعة السفراء هذه الحمامات مجموعة كاملة تتضمن المدخل المنكسر والغرفة الباردة والغرفة الساخنة والموقد وتتضمن جدرانها نقوشاً ترجع إلى السلطان يوسف الأول وابنه محمد الغني بالله، وقد تعرضت تلك الحمامات لتعديلات وتغيرات عديدة أجريت عليها في القرن السادس عشر.[76]

ويرجع أيضاً إلى السلطان يوسف الأول برج الأسيرة وهو أحد الأبراج المحيطة بالقصور الملكية ويقع البرج في الجهة الشمالية الشرقية من قصور الحمراء، والبرج وإن كان يبدو من الخارج حصناً عسكرياً فهو قصر رائع من الداخل فجدرانه تزدان بالزخارف الجصية والنقوش الكتابية وتربيعات الزليج، وما زال يحتفظ بنقوشه وزخارفه الأصلية حتى يومنا هذا على الرغم من بعض الإصلاحات التي تعرض لها البرج في أعقاب سقوط غرناطة.[77]

وعلى مسافة غير بعيدة من برج الأسيرة من الجهة الشمالية، وبالقرب من قصر البرطل يقع مصلى البرطل الذى شيده السلطان يوسف الأول، وهو مصلى ملكي صغير المساحة مربع الشكل مازال يحتفظ بنقوشه وزخارفه الجصية لا سيما جدار القبلة والمحراب.[78]

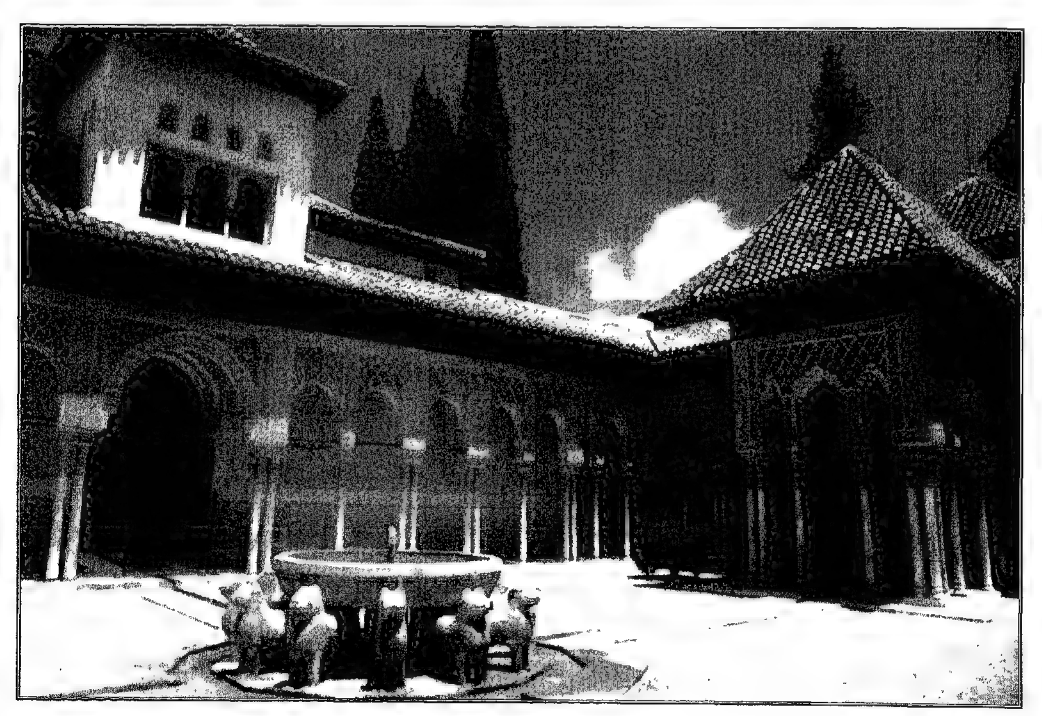
ومن الأبراج التي يرجع الفضل في تجديدها إلى السلطان يوسف الأول «برج أبي الحجاج» الذى تعرض للتعديل والتغيير على مر السنين ولم يتبق من زخارفه ونقوشه الكتابية إلا القليل النادر ومنها نقوش تتضمن شعار السلطان يوسف الأول وشعار بني نصر «ولا غالب إلا الله» ونقوش ترجع إلى عهد ابنه محمد الغني بالله، هذا بالإضافة إلى تصاوير ورسوم أوربية حديثة ترجع إلى عصر النهضة.[79]

ومن أعمال يوسف الأول بعض الأبراج الدفاعية الحصينة التي تحيط بقصور الحمراء فينسب إليه السور الحصين الذى يحيط بمرتفع الحمراء، وبرج ماتشوكا، وباب الطباق السبع ويقع في الجهة الجنوبية، وبرج القناديل «القاضي» ويقع في الجهة الشمالية الشرقية بجوار برج الأسيرة، ومعظم هذه الأبراج ذات طابع عسكرى خالص وتختلف بين الشكل المربع والمستطيل ومزودة بشرفات ومداخل منكسرة وممرات متعرجة ومزاغل للدفاع وتتميز بشدة تحصينها فمهمتها دفاعية بحتة[80] (شكل 5، لوحة 9).

4- منشآت السلطان محمد الخامس بقصور الحمراء

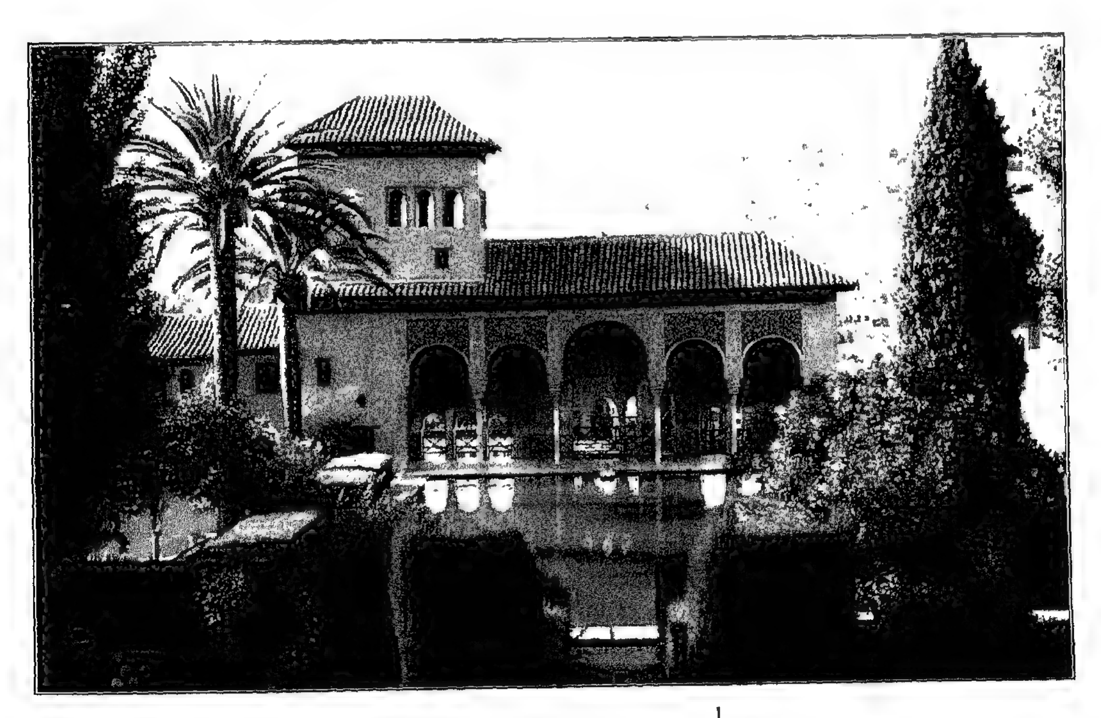
محمد الخامس هو الغني بالله محمد بن يوسف الأول تولى الحكم مرتين، المرة الأولى 755-760هـ/1354-1359م، ثم وقعت فتنة أبعدته عن حكمه ما يقرب من سنة ثم تولى الحكم مرة أخرى 762-794هـ/1361-1392م.

ومن منشآت السلطان محمد الخامس المعمارية بقصور الحمراء المشور وواجهة قصر قمارش وبهو الريحان وزخارف ونقوش قاعة البركة التي تتقدم بهو السفراء، كذلك يرجع إلى السلطان محمد الخامس المجموعة المعمارية الشهيرة المعروفة بقصور بهو الأسود أو السباع الذي يضم قاعتي الأختين وبني سراج المتقابلتين، بالإضافة إلى قاعة الملوك وقاعة المقربصات، ويتوسط البهو نافورة الأسود التي تتخذ شكل قصعة مستديرة يحملها اثنا عشر أسداً تمج المياه من أفواهها، ومن أبواب الحمراء التي قام بتجديدها محمد الخامس باب النبيذ بالإضافة إلى تجديداته للحمامات السلطانية.[81]



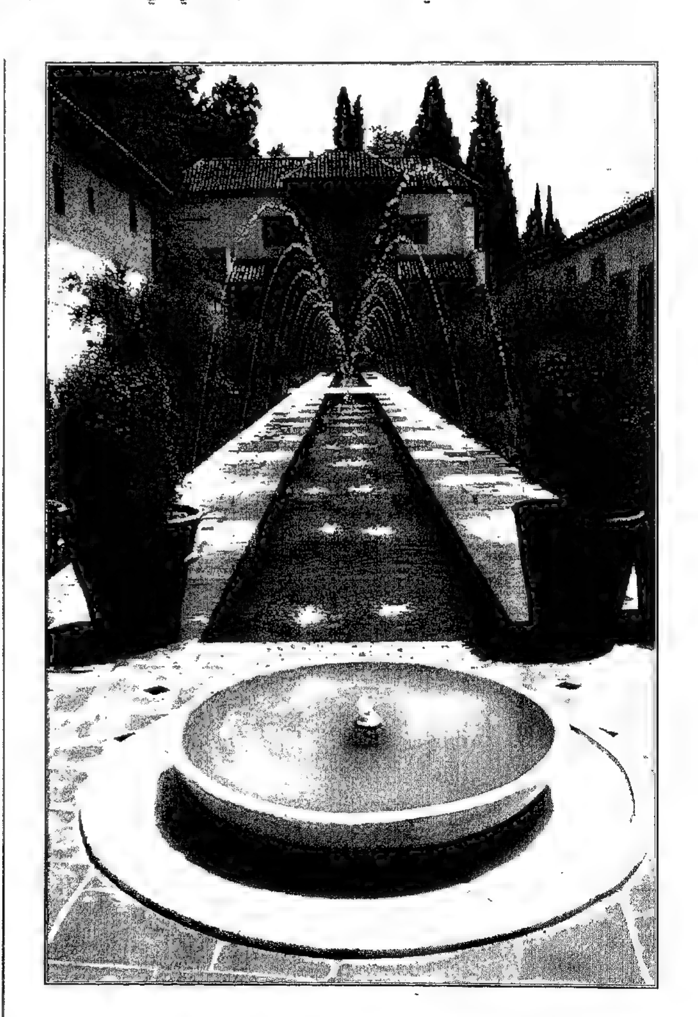
لوحة (13)
بهو الأسود

أما عن التخطيط العمراني لمدينة غرناطة الإسلامية فقد كانت تنقسم إلى حي مركزي منبسط في اتساع يعرف بالمدينة، وكانت المدينة تشتمل على المسجد الجامع الذي تتفرع حوله شبكة الطرق والدروب. وإلى جوار الجامع تقع القيسارية التي ما تزال قائمة إلى وقتنا هذا، وكان يباع في هذه القيسارية الأقمشة والمنسوجات الحريرية وأدوات الزينة. وكان يحيط بالمدينة سور فتحت فيه أبواب: منها باب الرملة الذي كان لا يبعد كثيرا عن القيسارية، وبداخل المدينة، وبالقرب من المسجد الجامع كانت مدرسة غرناطة التي لا تختلف كثيرا عن مدارس فاس في عهد بني مرين، وما زالت بقايا منها قائمة إلى وقتنا هذا، وبالقرب من المدرسة يقع الفندق القديم المعروف بفندق الفحم لأنه كان يباع فيه الفحم بكميات كبيرة، ويحيط بالمدينة أحياء أخرى منها حي السقاطين، وحي مورو وهي أحياء ما زالت تحمل أسماءها العربية نفسها، وإلى خارج المدينة يقع ربضان مشهوران: ربض البيازين وربض القصبة التي تضم قصر الحمراء وقصر جنة العريف، ويشرف ربض البيازين على وادي حدرة وتقابله من المرتفع الآخر قصبة الحمراء بأسوارها وأبراجها (شكل 1، 4).



لوحة (14)
قصر البرطل

وتحتفظ مدينة غرناطة بكم هائل من الآثار الإسلامية غير قصور الحمراء، ومن أهم تلك الآثار القيسارية والمدرسة اليوسفية، وفندق الفحم، أحد فنادق مدينة غرناطة، بواجهته البديعة التي تزخر بالزخارف والنقوش، وبقايا مسجد البيازين، ومئذنة جامع التوابين، وأسوار حي البيازين، والحمام المعروف بحمام اليهود، وقصر عائشة الحرة، وبعض المنازل الأخرى مثل بقايا قصر إسلامي في كتدرائية سانتا دومينجو، والمنزل المعروف بالمركيز زافرا، ومنزل الجباسين وهو حاليا مدرسة الدراسات العربية في غرناطة، وغير ذلك من الآثار الجليلة التي تشهد بعظمة الفن الإسلامي في الأندلس[92] (لوحة 6).



لوحة (15)
بهو الساقية - قصر جنة العريف

ثالثاً: شعراء ووزراء بني نصر وأشعارهم المنقوشة في قصور الحمراء

أولع أهل الأندلس بالشعر وبلغوا في نظمه وإنشاده وصياغته ما لم يدانيهم فيه شعب آخر وقد بلغوا في حبهم للشعر حد العشق، ويعبر شيخ من أهل الأندلس بقوله: «شيئان يقهراني، ولا أملك نفسي عندهما؛ النظر إلى الوجه الحسن وسماع الشعر المطبوع».[83]

وقد أحب الأندلسيون الشعر لذاته فهو كلام موزون مقفى ينساب من الشفاه ألحاناً وأنغاماً وموسيقى والناس يتغنون به أكثر مما يلقونه كلاماً مرسلاً، فهو بالنسبة لهم أنشودة وأغنية تغنيهم عن مشقة التعب، أما بالنسبة للشعراء فهو وسيلة للتكسب والتقرب إلى ذوي السلطان للوصول إلى أرفع المناصب، وكانت بلاطات الأمراء والسلاطين مجامع علمية ومجالس أدبية يصول فيها الشعراء ويجولون، ويجزون عن مدائحهم بأرفع المناصب وجزيل العطايا، وأنفس الخلع.[84]

وقد وصل إلى منصب الوزارة العديد من الشعراء بسبب مواهبهم الفنية والأدبية، وأصبحت كلمة وزير في الاستخدام الشائع تعني كاتباً أو أديبًا وشاعراً، لأن الشعراء بثقافتهم الأدبية نثراً وشعراً يستطيعون وحدهم شغل هذا المنصب الذي يتطلب من صاحبه بالإضافة إلى الذكاء السياسي القدرة على صياغة الرسائل وكتابة المعاهدات.[85] وإرضاء السلاطين بأشعارهم.

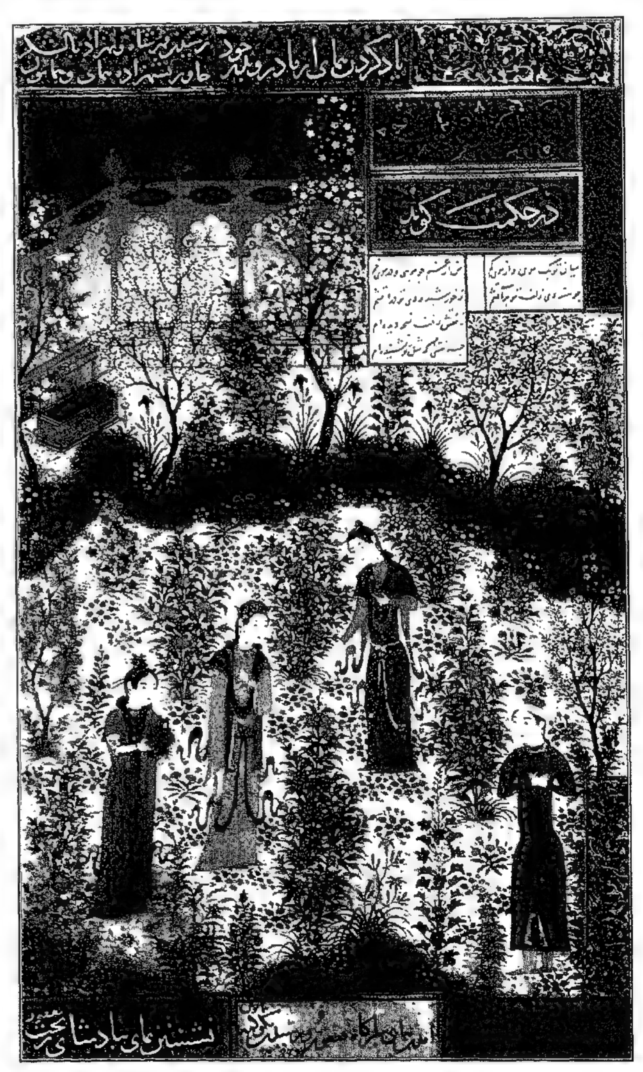
وقد كان تولي الشعراء الوزارة تقليداً أندلسيًا منذ عصر الدولة الأموية وعلى الأخص في عصر دويلات الطوائف عندما كانت للشعراء المداحين للأمراء والملوك سوق رائجة. منهم على سبيل المثال ابن زيدون وابن عبدون وابن عمار.[86]

وقد تولى الوزارة في عصر بني نصر وزراء من أصحاب المواهب الأدبية والفنية وهم في معظمهم شعراء وصلوا إلى مناصبهم في ديوان الإنشاء بسبب قدراتهم ومواهبهم الفنية والأدبية العالية، ومن هؤلاء الوزراء الشعراء، الوزير أبو الحسن علي بن الجياب، ولسان الدين بن الخطيب، وأبو عبد الله بن زمرك.[87]

ونلاحظ أن معظم من تولى الوزارة من سلاطين بني نصر في غرناطة كانوا من فحول الشعراء، وكانت الموضوعات الرئيسية لأشعارهم تدور عادة حول مدح السلاطين والأمراء، ووصف حفلات البلاط والاحتفالات بالأعياد الدينية الكبرى، أو في المناسبات الهامة كالمعارك الكبرى أو عودة الجيش منتصراً أو حفلات الزواج والإعذار، أو أشعار وصفية لغرناطة وحدائق وقصور وبرك ونوافير قصور الحمراء، ومعالمها المختلفة.[88]

وأعظم قصائد هؤلاء الشعراء قيلت في وصف حدائق ومنتزهات ومباني تلك القصور وزاد من قيمة هذا الشعر وخلوده أنه سجل على جدران الحمراء التي تمثل إحدى روائع الفن العالمي[89]، ويستفاد من المصادر الأدبية

والتاريخية وأيضاً من دواوين هؤلاء الشعراء أن بعض قصائدهم أعدت خصيصاً ونظمت لهذا الغرض الزخرفي لتنقش على الجدران والنافورات مما يجعلنا نصدق القول بأن الحمراء تسجل لنا أفخم وأعظم طبعة لديوان الشعر العربي على مر العصور، فلم يسبق أن صدر ديوان للشعر مذهب ومنقوش على الجص والحجر والرخام ومزخرف بأروع التشكيلات الهندسية والنباتية من فنون الزخرفة العربية الإسلامية.[90]



لوحة (16)

القصور والحدائق في إحدى المخطوطات الإيرانية

وسوف نتناول فيما يلي أشعار وزراء بني نصر والأماكن المنقوش فيها أشعارهم على جدران الحمراء ونافوراتها وقاعات قصورها:

1- النقوش الشعرية المنسوبة لأبي الحسن علي بن الجياب

هو أبو الحسن علي بن سليمان بن حسن الأنصاري الغرناطي الملقب بالجياب الوزير الشاعر، الشيخ الرئيس، ولد بغرناطة عام 673هـ/1274م، وكان متبحراً في علوم اللغة والأدب والتاريخ، وعمل ما يقرب من نصف قرن كاتباً ورئيساً لديوان الإنشاء في الدولة النصرية وخدم العديد من الأمراء والسلاطين في ديوان الإنشاء، ومنهم السلطان محمد الثاني الفقيه، والسلطان محمد الثالث، والسلطان أبو الوليد إسماعيل والسلطان أبو الحجاج يوسف الأول وقد تولى الوزارة في عهده.[91]

ويتميز شعر ابن الجياب بتنوع موضوعاته فمنه ما نظم في مدح السلاطين أو في وصف حفلات البلاط والأعياد المختلفة بالإضافة إلى قصائده في المدح والوصف المنقوشة على جدران الحمراء.[92] ومن قصائده المنقوشة في قصور الحمراء أشعاره التي تزدان بها قاعات قصر البرطل وجنة العريف من منشآت السلطان أبي الوليد إسماعيل[93] وأطول قصائده منقوشة في برج الأسيرة من منشآت السلطان أبي الحجاج يوسف الأول[94]، وتتميز قصائد ابن الجياب المنقوشة على جدران الحمراء عن بقية القصائد بوصفها للعناصر المعمارية والزخرفية مما يدل على حسه الفني المرهف، بالإضافة إلى أن تلك القصائد تشتمل على العديد من المصطلحات الفنية التي تفيد وتخدم الدراسة الأثرية[95]، وتعيننا على الوقوف على المصطلح العربي الأصيل الذي كان شائعاً في تلك العصور. وقد قامت الباحثة الإسبانية ماريا خيسوس روبييرا بتحقيق ديوان ابن الجياب والإشارة إلى أشعاره المنقوشة على جدران الحمراء[96] (لوحة 261 - 262).

2- النقوش الشعرية المنسوبة للسان الدين بن الخطيب

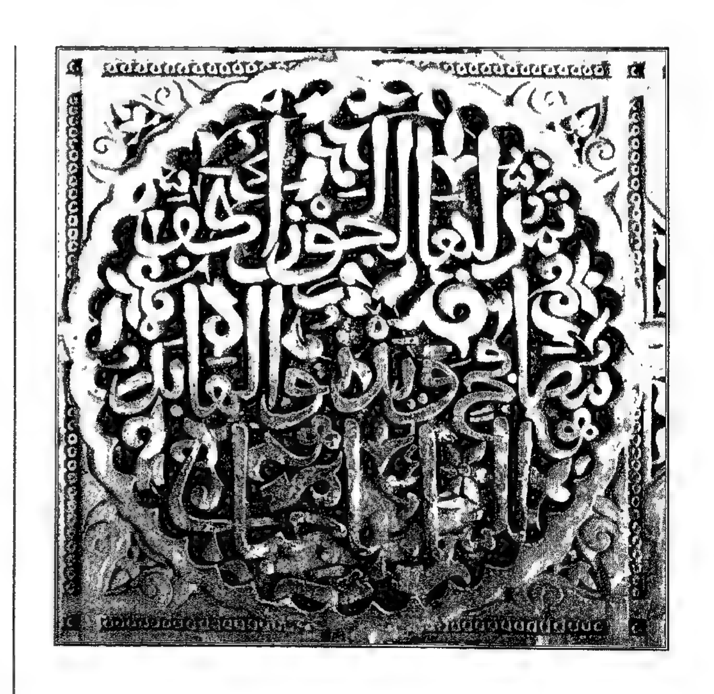
هو محمد بن عبد الله بن سعد بن علي السلماني، يكنى أبا عبد الله ويلقب بلسان الدين، ولد في لوشة من أعمال غرناطة عام 713هـ، من أسرة اشتغل أفرادها بالعلم والأدب، فكان من الطبيعي أن يرث من ذويه ميولهم إلى العلم والمعرفة، وقد بدأ حياته العملية بالعمل في ديوان الإنشاء حيث تتلمذ على يدي الوزير ابن الجياب، ثم خلفه في منصب الوزارة في عصر السلطان يوسف الأول، ولما توفي السلطان ازدادت منزلة ابن الخطيب فيما بعد مما أدى إلى مقتله.[97]

ومعظم قصائد ابن الخطيب تتضمن مدائح لسلاطين بني نصر ووصف لقاعات الحمراء وحدائقها وقد سجلت بعض قصائده على جدران منشآت يوسف الأول ولم يبق منها إلا ما تزدان به قاعة السفراء[98] وهو أقل الشعراء الذين وصلت إلينا أشعارهم منقوشة على جدران الحمراء، ويرجع الأستاذ جارثيا جومث ذلك إلى الجفوة التي حدثت بين ابن الخطيب والسلطان محمد الخامس التي أدت إلى إزالة العديد من أشعاره المنقوشة على جدران قصور الحمراء.[99]

ويستفاد من ديوان ابن الخطيب، ومن كتاب نفح الطيب وأزهار الرياض أن أشعاراً كثيره للسان الدين بن الخطيب قد أعدت خصيصاً لتنقش على جدران الحمراء، ومعظم تلك الأشعار اختفت في وقتنا الحاضر ماعدا بعض الأبيات التي تزين قاعة السفراء.[100]

ومن المعروف أنه بالإضافة إلى تلك النقوش الشعرية اتخذت أشعار ابن الخطيب لغرض زخرفي آخر وهو تزيين الهدايا والتحف التي كان السلطان يبعث بها إلى المغرب، ومنها ثياب ومراوح وصناديق هدايا وتحف مختلفة مذكورة في ديوان لسان الدين بن الخطيب[101] (لوحة 216).

ويذكر المقري أن «من أبدع ما صدر عن لسان الدين رحمه الله تعالى لاميته المشهورة التي خاطب بها السلطان حين عاد من المغرب، وأعاد الله إليه ملكه ويقال أن السلطان أمر بكتابة هذه القصيدة على قصوره بالحمراء وأنها إلى الآن لم تزل مكتوبة بتلك القصور التي استولى عليها العدو الكافر».[102]



لوحة (17)
البيت السابع من قصيدة لابن زمرك - قاعة الأختين

3- النقوش الشعرية المنسوبة لأبي عبد الله بن زمرك

هو أبو عبد الله محمد بن يوسف بن محمد بن يوسف الصريحي المعروف بابن زمرك، وأصله من شرق الأندلس، ولد في سنة 733هـ/1333م في ربض البيازين بغرناطة، وأولع منذ نشأته بالقراءة والبحث، واشتغل بطلب العلم وملازمة حلقات الدرس، وأخذ عن العديد من علماء غرناطة ومنهم الوزير لسان الدين بن الخطيب الذي يرجع إليه الفضل في إلحاق ابن زمرك بالبلاط السلطاني بعد أن تكشفت له مواهبه في نظم الشعر والكتابة.[103]

وكان ابن زمرك الوحيد من بين شعراء الأندلس في عصر بني نصر الذي شهد قصور الحمراء في صورتها النهائية في عصر السلطان محمد الخامس ولذلك جاء وصفه لقصورها وحدائقها ومبانيها متكاملاً، ومعظم أشعاره نقشت على جدران المنشآت التي ترجع إلى عصر السلطان محمد الخامس[104] في واجهة قصر قمارش، وبهو الريحان، والمدخل الى قاعة البركة، وعلى حوض النافورة التي تتوسط بهو الأسود، ونقوش قاعة الأختين، ونقوش قاعة دار عائشة ونافورة حديقتها «اللندراخا».[105]

وكان السائد حتى فترة طويلة مضت أن كل الأشعار المنقوشة على جدران الحمراء من نظم ابن زمرك[106] استناداً إلى قول ابن زمرك بعد نكبته على يد السلطان محمد الخامس «خدمته سبعاً وثلاثين سنة، أنشدته فيها ستاً وستين قصيدة في ستة وستين عيداً، وكل ما في منازله السعيدة من القصر والرياض والدشار[107] والسبيكة من نظم رائق، ومدح فائق في القباب والطاقات والطرز وغير ذلك فهو لي»[108] ولكن الدراسات الحديثة التي أفادت من المصادر الخطية ودواوين الشعر المخطوطة أثبتت وجود شعراء آخرين غير ابن زمرك تزين قصائدهم جدران وقاعات الحمراء وقد أشرنا فيما سبق إلى اثنين منهم هما الشاعر الوزير أبو الحسن علي بن الجياب والوزير لسان الدين ابن الخطيب[109]، وتتركز أشعار ابن زمرك المنقوشة على جدران الحمراء في منشآت السلطان محمد الخامس خاصة في واجهة قصر قمارش وبهو الريحان ونافورة بهو الأسود، وقاعة الأختين، وقاعة بني سراج[110] (لوحة 202 : 212)، (لوحة 231 : 253).

4- شعراء آخرون كانت لهم قصائد تزين الحمراء

لم تتوقف قائمة شعراء الحمراء عند القائمة السابقة التي تضم أبا الحسن علي بن الجياب ولسان الدين بن الخطيب وأبا عبد الله بن زمرك، بل هناك شعراء آخرون كانت لهم أشعار منقوشة في الحمراء وهم السلطان النصري يوسف الثالث وله ديوان شعر منشور وقد ذكر فيه أنه أعد الكثير من الأشعار المذكورة في الديوان لتنقش على جدران مبانيه بقصور الحمراء[111] وقد اندثر معظم تلك المباني حالياً ولم يتبق منها سوى بعض الأطلال، كذلك ذكر وزيره ابن فركون أنه أعد بعض الأشعار لتنقش على جدران قصور يوسف الثالث بالحمراء وقد نشر الدكتور محمد بن شريفة ديوانه مؤخرا[112]، ورغم إندثار تلك الأشعار من على جدران الحمراء الى أنها حفظت لنا في الدواوين السابقة أسماء الأماكن التي أعدت لتنقش عليها.

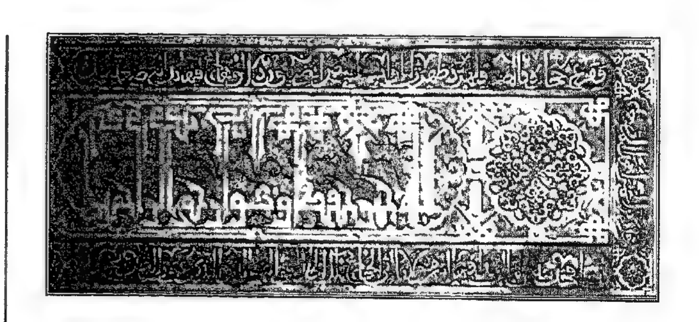
5- الأماكن التي تتركز عليها النقوش الشعرية في قصور الحمراء

تتوزع نقوش الأشعار المسجلة على جدران الحمراء في مواضع متعددة فهي تمتد في أفاريز متعددة الأشكال داخل القاعات وخارجها وعلى الواجهات والأبواب والنافورات وتتخذ شكل أفاريز طولية وعرضية أو داخل دوائر مفصصة تنحصر داخل إطارات مربعة الشكل تمتد في مساحات واسعة متناظرة ومتماثلة وتدور على جدران القاعات بحيث لا يخلو جزء من الجدران من النقوش الشعرية بين التوريقات النباتية والزخارف الهندسية متعددة الأشكال والأنواع.

وقد خص الشعراء عنصراً معمارياً هاماً بأعظم نصيب من أبيات الشعر وأعني به الطاقات أو الطيقان[113] التي تكتنف مداخل القاعات، فكل طاقة عبارة عن كوة مجوفة في الجدار تتخذ شكل محراب تطوقه تربيعة نقشت بداخلها أشعار بديعة في وصف المبنى ومدح السلاطين، وكذلك وصف الدور الوظيفي لهذه الطاقات، فكان من السائد أن تلك التجاويف كانت مخصصة لحفظ النعال لمن يمثل من الوفود أمام السلاطين في مجلس السفراء أو لحفظ الأدوات المنزلية المختلفة، ولكن الأشعار المنقوشة عليها توضح الغرض الوظيفي لصب الماء للغسيل أو الوضوء قبل أداء الصلاة[114] (لوحة 24، 48، 51).

كثيراً ما يذكر الشاعر في ديوانه أنه أعد تلك الأبيات لتنقش على طيقان الماء للقبة السلطانية أو طيقان المجلس الأكبر، أو طيقان الأبواب وسوف نتناول تلك الأشعار بالدراسة والوصف والتحليل عندما نشرع في دراستنا للنقوش.

وتتركز الأشعار في قصور الحمراء في قاعة السفراء وبرج الأسيرة والحمامات السلطانية وواجهة المشور وواجهة قصر قمارش والمدخل إلى قاعة البركة وقصر البرطل وقصر جنة العريف وبرج الأميرات وقاعة الأختين ومنظرة دار عائشة وتتخذ أشكالا زخرفية متنوعة تزين الجدران ومداخل الأبواب على مهاد من التوريقات والزخارف المتنوعة التي تسبغ عليها مظهراً جمالياً فريداً.



لوحة (18)
نقش بالخط الكوفي يحيط به أبيات من قصيدة لابن الجياب - برج الأسيرة

الحواشي

(1) المقري، نفح الطيب، ج1،ص329؛ ابن عذاري، البيان المغرب، ج2، ص17-72؛ عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، ص26.

(2) ابن غالب، قطعة من فرحة الأنفس، ص32؛ ابن سعيد المغرب، ص178؛ المقري، نفح الطيب، ج1، ص523، مورينو، الفن الإسلامي، ص71؛ سالم، قرطبة، ج1، ص229؛ عبد العزيز مرزوق، المرجع السابق، ص37.
Balbas, ob.cit, p.597.

(3) ابن غالب، قطعة من فرحة الأنفس، ص31 ،ابن عذاري البيان، ح344,2، ابن حيان، المقتبس، تحقيق عبد الرحمن الحجي، ص28، الإدريسي، نزهة المشتاق، ج2 ، ص579-580؛ مورينو، الفن الاسلامي، ص71-84؛ سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص37-38.

(4) عن نتائج أعمال الحفر الأثري في مدينة الزهراء انظر:
Velasquez Bosco, excavaciones en Medina Azahara, Madrid, 1923., Castejon, excavaciones del plan nacional en medina Azahara, Madrid, 1944.,Pavon maldonado, memoria de la excavaciones de la mezquita de medinat Al-zahara, madrid, 1966., Antono valajo, Madinat el Zahra, EL-Salon de Abd Al-Rahman III, Cordoba, 1995.

(5) Balbas, Arte hispanomusulman, p.446.

(6) عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص37-40؛ قرطبة حاضرة الخلافة،ج2ص50-51؛ عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص85.

(7) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،القسم الرابع، المجلد الأول، ص131-133.

(8) ابن بسام، المرجع السابق،ص133.

(9) ابن بسام، المرجع السابق، ص133-134؛ عبد العزيز سالم، القيم البنائية في التراث المعماري الأندلسي وارتباطها الوثيق بالأوضاع السياسية،ص9.

(10) جوميث مورينو، الفن الإسلامي في أسبانيا، ص262.

(11) عبد العزيز سالم، القصور الإسلامية في الأندلس، ص460.

(12) مورينو، المرجع السابق، ص268.
Cynthia robinson, las artes en los reinos de Taifas, en Rlas artes islamicas en Espana, Madrid,1992,pp.57-58.

(13) مورينو، الفن الإسلامي في أسبانيا، ص268؛ عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص85.
Cynthia robinson, las artes en los reinos de Taifas, en "las artes islamicas en Espana, Madrid,1992,pp.58-59.

(14) عبد العزيز سالم، أضواء على مشكلة تاريخ بناء أسوار اشبيلية في العصر الاسلامي،، ص239-240؛ المغرب الكبير، ص746-747.

(15) بالباس، الفن المرابطي الموحدي، ص10؛ مارسيه، الفن الإسلامي، ص146، الحسن السائح، الحضارة الإسلامية في المغرب، الدار البيضاء،1986،ص170.
Manuel Casmar, Almoravides Y Almohades en "las artes islamicas en Espana, Madrid,1992,p.76.

(16) بالباس، المرجع السابق، ص29؛ عبد العزيز سالم ، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص41.
Manuel Casmar, Almoravides Y Almohades ,pp. 75- 76.

(17) المراكشي، المعجب، ص237؛ ليفي بروفينسال، الإسلام في المغرب والأندلس، ترجمة عبد العزيز سالم، وصلاح حلمي، ص247-248؛ مارسيه، الفن الإسلامي، ص147.
Manuel Casmar, Almoravides Y Almohades en "las artes Islamicas en Espana, p.76.

(18) المراكشي، المعجب، ص399,334,308؛ عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص86,51.

(19) عبد العزيز سالم، المغرب الكبير، ص858-862.

(20) عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص162-163.
Manuel Casmar, Almoravides Y Almohades en "las artes islamicas en Espana, p.77 -80.

(21) بالباس، الفن المرابطي والموحدي، ص95.
Marclas,op.cit, p.206, Salem, la Puerta del Perdon,p.203.

(22) Julio Navarro, casas y Palacios de Al-andalus, pp.28-32. Julio Navaro y Pedro jimenez, La decoracion Almohade en la arquitectura domestica, pp.117-120.

(23) Pavon Maldonado, arte toledaano, islamico y mudejar, Madrid, 1988,pp.62-71

(24) المقري، نفح الطيب، ج1، ص294؛ ابن الخطيب، اللمحة البدرية في الدولة النصرية، بيروت، 1980، ص24؛ ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج1، ص96-97.
Balbas, La-Alhambra, p.3.

(25) يرجح المؤرخون أن اسم مدينة غرناطة قديم يرجع الى ما قبل الفتح العربي وأنه مشتق من الكلمة الرومانية Granata وتعني الرمانة، وذلك لكثرة مزارع الرمان في المدينة، ويذهب البعض الأخر الى أن أسم المدينة يرجع إلى أصول قوطية. مختار العبادي، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، ص463؛ محمد عبد الله عنان، نهاية الأندلس، ص22.

(26) ابن الخطيب،اللمحة البدرية، ص23.

(27) عبد الله عنان، نهاية الأندلس، 20-21.

(28) عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص136.

(29) محمد بن نصر: هو الغالب بالله أمير المسلمين الشيخ أبو عبد الله محمد بن يوسف بن نصر بن قيس الخزرجي، مؤسس الدولة النصرية ويصل نسب بني نصر إلى الصحابي سعد بن عبادة الأنصاري، وكثيراً ما تغنى الشعراء بهذا النسب والعديد من الأبيات الشعرية المنقوشة على جدران الحمراء تشير إلى ذلك، أنظر: ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج 4، بيروت 1971، ص170؛ ابن الخطيب، أعمال الإعلام، تحقيق ليفي بروفنسال، الرباط 1934، ص330؛ ابن الخطيب، اللمحة البدرية في الدولة النصرية، ص33؛ ديوان ابن الخطيب، ص532.

(30) الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص340.

(31) مختار العبادي، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1987، ص384؛ حسين مؤنس، معالم تاريخ المغرب والأندلس، القاهرة1980 ، ص384؛ عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، الإسكندرية1987، ص15.

(32) عن عصر السلطان محمد الثاني المعروف بالفقيه أنظر: الإحاطة، ج1، ص566؛ اللمحة البدرية، ص5.

(33) السلطان محمد الثالث هو ثالث ملوك بني نصر وابن السلطان محمد الثاني، يكنى أبا عبد الله ويلقب بالمخلوع، تسلم أيام أبيه مسئوليات عديدة فتمرس في شئون الحكم وإدارة البلاد، واستأنف خطى أبيه في الجهاد فزحف على المعاقل القشتالية في جيان واحتل عددا من الحصون، ولم يهنأ محمد الثالث بالحكم طويلاً، وقيل إنه خلع بتدبير من أخيه نصر الذي تولى الحكم من بعده، انظر: تاريخ ابن خلدون، ج 7، ص 219-220؛ ابن الخطيب: اللمحة البدرية، ص70.
Seco de Lucena, el libro de la ALhambra, (historia de los sultanes de Granada) Madrid 1978, p. 20.

(34) السلطان أبو الوليد إسماعيل: هو أبو الوليد إسماعيل فرج بن إسماعيل النصري، خامس ملوك بني الأحمر، كان عفيف النفس، لا يعاقر الخمر ويميل إلى الصيد، وقد بذل العدل في رعيته واجتهد في الدفاع عن مملكته، كما اشتد على أهل البدع مختصراً الخوض في أمور الدين وله القول المعروف: أصول الدين عندي «قل هو الله أحد» وهذا «مشيراً إلى سيفه» وله حروب وغزوات مع القشتاليين وزحف إلى بعض المدن المسيحية، وقد مات السلطان أبو الوليد قتيلاً على يدي ابن عمه محمد بن إسماعيل صاحب الجزيرة.، نظر: ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص78-99.؛ ابن الخطيب، أعمال الأعلام، ص339-340؛ المقري، نفح الطيب، ج 1، ص 449.

(35) ابن الخطيب، الإحاطة، ج1، ص392؛ اللمحة البدرية، ص89،؛ يوسف شكري، غرناطة في ظل بني الأحمر، ص42.

(36) هو أبو الحجاج يوسف بن أبي الوليد إسماعيل بن فرج بن إسماعيل بن يوسف بن نصر الأنصاري الخزرجي، أمير المسلمين بالأندلس، سابع سلاطين بني نصر في غرناطة، وقد ولد يوسف الأول بحمراء غرناطة في الثامن والعشرين من ربيع ثان سنة 718-1318م بعد خمس سنوات من ارتقاء أبيه أبي الوليد إسماعيل على دست السلطة في غرناطة،انظر: ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص33؛ ابن الخطيب، أعمال الإعلام، ص350؛ المقري، نفح الطيب، ص81.

(37) ابن الخطيب، أعمال الإعلام، ص350؛ ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ص318.؛ المقري، نفح الطيب، ج 5، ص81؛ محمد كمال شبانة، يوسف الأول سلطان غرناطة، القاهرة، 1967، ص15؛ يوسف شكري، غرناطة في عصر بني الأحمر، ص39.

(38) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 4، ص118؛ ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص102؛ ابن الخطيب، أعمال الإعلام، ص350؛ المقري: نفح الطيب، ج 5، ص81.
Seco de Lucena: op. cit, p. 83.

(39) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 4، ص 318؛ ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص89؛ ابن الخطيب، أعمال الإعلام، ص350-351؛ المقري: أزهار الرياض، ج 2، ص 167.

(40) ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص102-104؛ ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ص318-328؛ محمد كمال شبانة، يوسف الأول، ص20.

(41) ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص110؛ ابن الخطيب، الإحاطة، ص320، 328؛ المقري، نفح الطيب، ج 5، ص81.
Seco de lucena, el libro de la ALhambra,, p. 44

(42) محمد الخامس هو الغني بالله محمد بن يوسف الأول ولي الملك بعد أبيه، وكان عفيف النفس مائلاً إلى الخير، محبًّا للعلم والعلماء كلفا بأعمال العمران والبنيان وقد تولى الحكم مرتين، المرة الأولى 755-760هـ/1354-1359م، ثم وقعت فتنة أبعدته عن حكمه ما يقرب من سنة ثم تولى الحكم مرة أخرى 762-794هـ/1361-1392م، انظر: ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 110؛ ابن الخطيب، الإحاطة، ج 4، ص 332، 333؛ المقري، نفح الطيب، ج 5، ص 80، 81.

(43) المقري، نفح الطيب، ج7، ص99.

(44) محمد عبد الله عنان، نهاية الأندلس، ص125؛ يوسف شكري، غرناطة في ظل بني الأحمر، ص44.

(45) ابن الخطيب: اللمحة البدرية، ص110؛ ابن الخطيب، الإحاطة، ج 4، ص233، 333؛ المقري، نفح الطيب، ج 5، ص 80-81.
Seco de lucena, el libro de la ALhambra, pp. 239, 244, Garcia Gomez, Foco de Antigua luz, p. 23, Gallego y Burin, Granada p.75, Jesus Bermudez: La ALhambra, Granada, 1987, p. 9.

(46) عبد الله عنان، نهاية الأندلس، ص257

(47) مجهول، نبذة العصر،ص38 ؛ عبد العزيز سالم ، في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص14-15، عبد الله عنان، نهاية الأندلس، 256-275.

(48) مختار العبادي، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، ص384؛ حسين مؤنس، معالم تاريخ المغرب والأندلس، ص 384.؛ عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص 15.

(49) حسين مؤنس، معالم تاريخ المغرب والأندلس، ص 384؛ يوسف شكري، غرناطة في ظل بني الأحمر، بيروت 1982، ص 22، 23.

(50) ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 23، 24.

Seco de lucena, el libro de la ALhambra, p. 22., Grabar, The ALhambra, p. 35.

(51) ابن الأبار، الحلة السيراء، ج1، ص152،149.

(52) اتخذ ملوك بنى نصر من اللون الأحمر شعاراً لهم فى قصورهم وأعلامهم وقبابهم وخيامهم بل وفى لون الورق الذى يكتبون عليه رسائلهم السلطانية، ووردت أمثلة لذلك فى أشعار ابن الخطيب وابن زمرك.؛ المقرى، نفح الطيب، ج 1، ص 294؛ مختار العبادى، دراسات فى تاريخ المغرب والأندلس، ص 277.
Lafunte Alcantra,inscripciones Árabes de Granada, p. 21.

(53) ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 24؛ ابن الخطيب، الإحاطة فى أخبار غرناطة، ج 1، ص 96-97.
- ولمزيد من التفاصيل عن غرناطة فى عصر بنى نصر، أنظر:
Mujtar Alaabadi, El Reino de Granada en la epoca de Muhamad V, Madrid 1973, Rachel Arie, L'espagne Muslmane au Temps des Nasrides, Paris1973.

(54) جرابار: العمارة، مقال في كتاب تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس سلسلة عالم المعرفة، عدد 11، الكويت، 1987، ص 42.
Grabar,The ALhambra, p.55 .

(55) ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 23-24.
Balbas, La-Alhambra, p. 3.

(56) عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص 142-243.

(57) Balbas, Ars hispanie, p. 84
Balbas, La-Alhambra , p. 4.
Grabar,The ALhambra, p. 36.

(58) Marjis, L'Arcnetture muslmane d' occident, p. 534.
Gallego y Bur, Granada, p. 75.
سعد زغلول عبد الحميد، العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986، ص 524.

(59) أنظر عن محمد الخامس، ابن خلدون، ج 7، ص 332.؛ ابن الخطيب، اللمحة البدرية ، ص 120؛ ابن الخطيب، أعمال الإعلام، ص 352؛ انظر أيضاً: دراسة د. مختار العبادي عن مملكة غرناطة في عصر محمد الخامس (باللغة الأسبانية).

(60) عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الأول، الكويت 1977، ص 100-105.
Torres Balbas,La Alhambra, p. 20, Puertas, Plano guia de , p. 19.

(61) ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 70.
El libro de la ALhambra, p. 20.

(62) Seco de Lucena,op. cit, p. 39, 40.

(63) Puertas, plano guia, p. 2, 25.
Balbas, Ars hispaniae, p. 85.
Balbas, La-Alhambra , p. 3.

(64) Balbas: Ars hispaniae, p. 103.
Puertas, La Fachada del placio de comares, I, Granada 1981.,
Pavon Maldonado,Estudios sobre la ALhambra, pp. 66 - 70.

(65) Balbas, Ars hispaniae, p. 85.
Puertas, plano guia, p. 1

(66) Garcia Gomez, Foco de antigua luz sobre la ALhambra, Madrid,1988, P. 71.
يرجح أن برج النصر كان موقعه البرج المعروف بماتشوكا؛ والساحة التي تتقدمه كان موقعها المشور الجديد الذي شيده محمد الخامس كما ذكر ابن الخطيب.

(67) ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 33؛ ابن الخطيب، أعمال الإعلام، ص 350؛ المقري، نفح الطيب، ص 81.

(68) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 4، ص 318؛ ابن الخطيب، اللمحة البدرية في الدولة النصرية، ص 109؛ المقري، نفح الطيب، ج 5، ص 457.

(69) Leve Provencal, Inscriptiones, p. 159.
Balbas,Ars Hispaniae, p. 175.

(70) ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 96؛ ابن الخطيب، مشاهدات لسان الدين بن الخطيب في المغرب والأندلس، تحقيق مختار العبادي، الإسكندرية، 1987 ص31.
Seco de lucena, el libro de la ALhambra, p.38, Torres balbas, Ars Hispaniae, p. 153.

(71) ابن الخطيب: الإحاطة، ج1، ص 517.

Seco de lucena, el libro de la ALhambra, p.38., Balbas, Ars hispaniae, p. 153.

(72) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 4، ص 318؛ عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص 144.

Garcia Gomez, Foco de antigua luz, p. 23. Puertas, plano guia, p. 2.

(73) عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص 204.

Balbas, Ars hispaniae, p.85., Marcais, L'Architecture musimane d' occident, p. 554., Puertas, Plano guia, p.2.

(74) Balbas, La ALhambra, P. 16.
Pavon Maldonado, Estoduos Sobra la ALhambra, p. 66.
Puertas, Plano guia, p. 14.

عبد العزيز سالم: العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص 103.

(75) Balbas, La ALhambra, p. 40.
Puertas, Plano guia, p. 14.

(76) عبد العزيز سالم: في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص 206.

Grabar, The ALhambra, p. 75, Jesus Bermudez, La ALhambra.
Grabar, The ALhambra P. 19.

(77) Grabar, The ALhambra P. 19.
Jesus Bermudez, La ALhambra , p. 57.

(78) Balbas, Ars Hispaniae, p. 124
Gallego y Purin,Granada, p. 116.
Balbas, Ars Hispaniae, p. 109.

(79) Balbas, Ars Hispaniae, p. 109.
Pavon Maldonado, La Torre de Abu Lhayyay p. 430.

(80) Puertas., Plano guia, p. 2.
Jesus Bermudez , La ALhambra , pp. 26 - 29.
Gallego y Burn, Granada, pp. 117 - 120.

(81) عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الأول، الكويت 1977، ص 100-105.

Balbas, La ALhambra, p . 20., Puertas, Plano guia , p. 19.

(82) انظر دليل آثار غرناطة لجوميث مورينو، وخريطة المدينة الأثرية لأنطونيو الماجرو.

(83) المقري: نفح الطيب، ج 3، ص 403؛ هنري بيريس: الشعر الأندلسي، ترجمة الطاهر مكي، القاهرة، دار المعارف، القاهرة 1988، ص 62.

(84) المرجع السابق، ص 62، 63.

(85) بيريس، المرجع السابق، ص 91؛ مختار العبادي،دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، ص 230.

(86) هنري بيريس، الشعر الأندلسي، ص 80-82؛ صلاح خالص، أشبيلية في القرن الخامس الهجري، دار الثقافة، بيروت 1981، ص 152، 173.

(87) كان غالبية وزراء غرناطة في عصر بني نصر من أهل العلم والأدب الذين كانت القاعدة الأولى بعد رئاسة الدولة، فالوزير هو الذي ينوب عن السلطان وهو الذي يهيمن على شئون الدولة المدنية والعسكرية إلى جانب إشرافه على الكتابة في ديوان الإنشاء، لهذا كان الوزير يلقب بألقاب تدل على قوة نفوذه، مثل لقب (رئيس) و(ذي الوزارتين) وهذه الألقاب كانت حقيقية في معناها ومدلولها. انظر: ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 4، ص 125؛ ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 30؛ المقرى: نفح الطيب، ج 5، ص 434؛ المقرى، أزهار الرياض، ج 1، ص 186؛ مختار العبادى، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، ص 230-233.

Carcia Gomez, Poemas Arabes en , p. 29.

(88) Garcia Gomez, Ibn Zamrak el poeta de la Alhambra, p. 62. .
Garcia Gomez,Poemas Arabes, p. 29.

(89) Rubiera , Ibn El-ÿayyab el otro poeta , p. 29.

(90) Garcia Gomez, Ibn Zamrak, p. 80.
Garcia Gomez, Poemas Árabes, p. 24, 27.

(91) المقري، نفح الطيب، ج 5، ص 434؛ ابن الخطيب، الإحاطة، ج 4، ص 125؛ ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 71، 79، 95؛ ابن فرحون، الديباج المذهب، القاهرة، 1932، ص 193. على النقراط ، ابن الجياب، حياته وشعره، ص91، ويرى الأستاذ جارسيا جوميث أن أصل كلمة (الجياب) ترجع إلى العمل بمهنة الخياكة وتفصيل (الجبب) ولذلك سمى في بعض المصادر (ابن الجباب) ولابد أن أحد أجداده كان يعمل في هذا المجال، أنظر:

Garcia Gomez, Poemas Arabes, p. 30.

(92) ديوان ابن الجياب: مخطوط ص 37، 138.

(93) Cabanelas y puertas, Inscripciones poeticas de Generalife, p. 3.

(94) ديوان ابن الجياب، ص 136.

(95) Garcia Gomez, Poemas Arabes, p. 44.

(96) Rubiera , Ibn EL-ÿayyab, p. 85.
Rubiera , los poemas epigraficos de Ibn al-ÿayyab, P. 453.
Rubiera , La Arquitectura en la letratura Arabe, Madrid, 1981, pp. 149 - 150.

(97) المقرى، نفح الطيب، ج 7 ، ص 98 ، 99؛ المقرى، أزهار الرياض، ج 1، ص 186، 187.

Garcia Gomez, Poemas Arabes, p. 32, 33.

(98) ديوان ابن الخطيب، ص347، 376، 420.

Rubiera, de Nuevo sobre los pomas epigraficos, pp. 207 - 210.

(99) المقرى، نفح الطيب، ج 7، ص 98؛ المقرى، أزهار الرياض، ج 1، ص 462؛ ديوان ابن الخطيب، ص 347، 462.

(100) انظر الفصل الثاني الخاص بالدراسة الوصفية للنقوش، ص 106.

(101) المقري، نفح الطيب، ج 7، ص 98؛ المقري، أزهار الرياض، ج 1، ص 262؛ انظر أيضاً نصوص تلك الأشعار في ديوان ابن الخطيب، ص 347، 462، 470، 512.
Rubiera ,de nueva sobre los poemas epigraficos, p. 207, 211.

(102) المقري، نفح الطيب، ج 6، ص 478؛ المقري، أزهار الرياض، ج 1، ص 262.
Garcia Gomez, Poemas Arabes , pp. 33 - 35.

(103) للمزيد من التفاصيل عن حياة ابن زمرك وشعره انظر:
ابن الخطيب، الإحاطة فى أخبار غرناطة، ج 2، ص 300؛ المقرى، نفح الطيب، ج 7، ص 165؛
Garcia Gomez, Ibn ZAMRAK, p. 25, Garcia Gomez, Poemas Arabess, p. 36.

(104) Garcia Gomez, Poemas Arabe, p. 37.

(105) انظر الدراسة الوصفية لنقوش منشآت محمد الخامس.

(106) Rubiera , Ibn EL-ŷayyab, p. 15.

(107) قصر الدشار من القصور الخلوية التى تحيط بها الجنان والحدائق ويرجع بناءه الى السلطان محمد الخامس وقد تهدم بفعل الزلازل ووصت الينا أوصافه من المصادر الأدبية.

(108) المقرى، نفح الطيب، ج 7، ص 167؛ المقرى، أزهار الرياض، ج 2، ص 16.

(109) Rubiera , Ibn EL-ŷayyab p. 115.

(110) لمزيد من التفاصيل عن قصائد ابن زمرك المنقوشة على جدران الحمراء أنظر:
المقرى، أزهار الرياض، ج 2 ، ص 65-69؛ المقرى، نفح الطيب، ج 7، ص 188-191؛ ديوان ابن زمرك.
Cabanelas y Puertas, Inscripciones poeticas del partal Y de la fachada de Comares, p.118., Inscripiones poeticas del fuente de los leónes, pp. 3 - 88.
Garcia Gomez, Poemas Arabes , p. 37., Rubiera, La Arcuitectura en la Literatura Árabe, p. 158.
وعن ابن زمرك ديوانه وأشعاره، انظر: جارسيا جوميث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة الطاهر مكي دار المعارف، القاهرة 1985، ص 160 وما بعدها.

(111) ديوان يوسف الثالث ملك غرناطة، تحقيق عبد الله كنون، القاهرة 1965، ص53، 104، 114، 115.

(112) ديوان ابن فركون، تحقيق محمد بن شريفة، الرباط 1987،ص 272-275.

(113) الطاق: كل شيء استدار فهو طوق ويجمع على طاقات وطيقان وهو لفظ فارسي معرب، والطاق ما طال من الأبنية، والطاق الكوة في الحائط، أنظر:
أدي أشير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاني، القاهرة، 1988، ص 114.

(114) Garcia Gomes.Poemas Árabes, p. 51.
Rubiera , Ibn EL-ŷayyab, p. 145.

■ شكل 1 عن عبد الله عنان، شكل 4، 5 عن إدارة الحمراء، لوحة 16 عن ألكسندر بابادوبلو

غرناطة الإسلامية (حي البيازين)

الفصـــل الثانى

صناعة الخط وتطور النقوش الكتابيـة في الأندلس حتى نهاية عصر بني نصر

صناعة الخط وتطور النقوش الكتابية في الأندلس حتى نهاية عصر بني نصر

أولاً: انتشار الخط العربي في الأندلس

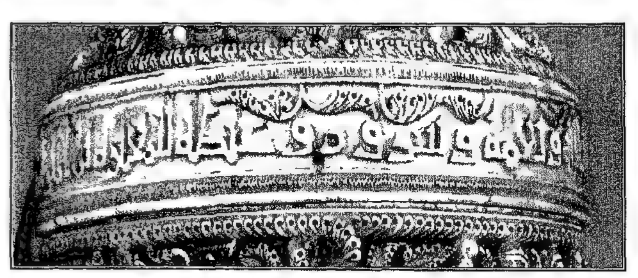
سايرت اللغة العربية الإسلام أينما حل وحيثما انتشر، وقدر للخط العربي أن ينتشر انتشارا واسعا وأن يواكب المد الإسلامي شرقا وغربا، فقد كان من الطبيعي أن يقرأ المسلم القرآن الكريم ويؤدي الصلوات باللغة العربية، وكان ذلك من العوامل التي أدت إلى انتشار اللغة العربية والخط العربي بكل مدارسه.[1]

ولم يكن العرب مناضلين في سبيل نشر الدين الجديد فقط بل هم الذين نشروا اللغة والخط، وكان القرآن يلقن بلغته الأصلية عند نشر الإسلام بين مختلف الشعوب والأجناس، وكان الخط العربي ينتشر بانتشار اللغة والدين، وكانت الكتابة العربية في انتشارها غازية قوية التأثير في البلاد المفتوحة يدل على نفاذها وعظم تأثيرها اتخاذها لرسم لغات الأمم والبلاد المفتوحة، بحيث أصبح الخط العربي عاملا للوحدة الحضارية بين أطراف العالم الإسلامي في حين أصبحت اللغة العربية اللسان الحضاري لكل الشعوب التي دخلت في الإسلام.[2]

ومن الجدير بالذكر أن القرآن الكريم حث على القراءة لأن أول ما نزل على رسول الله صلى الله عليه وسلم قوله تعالى «اقرأ باسم ربك الذي خلق» وأقسم جل ذكره بالقلم في سورة أخرى فقال «ن والقلم وما يسطرون»، وبادر المسلمون بتسجيل ما أنزل من القرآن الكريم كتابة، وكانت لذلك آثار هامة بالنسبة لتطور صور الخط الذي تنسخ به المصاحف وتجميله، والتزام الدقة في رسمه تيسيراً لقراءته قراءة صحيحة.[3]

فانتشر الخط بالتدريج ومما ساعد أيضا على نشره عظيم شأنه عند العرب فقد كانوا يسمون من يجيد الخط ويعرف الرمي والسباحة «بالكامل»، ومن المعروف أنه لم يكتب شيء من الكتب في ذلك العهد إلا القرآن فلم تكد مصاحف عثمان بن عفان تصل إلى الأمصار حتى تلقفها النساخ فأجادوا نقلها وتنافسوا في كتابتها حيث كثر سوادهم في الأمصار واتخذ نساخ كل صقع طريقة لهم في الكتابة وحينئذ أخذ الخط العربي يترقى ويتفرع ويتنوع.[4]

قدر للخط العربي الذي واكب الفتوح العربية في بلاد المغرب الأندلس أن ينتشر انتشاره في المشرق خاصة بعد أن أصبحت اللغة العربية وسيلة التعبير عن الأغراض الدينية والمادية.[5]



لوحة (19)
نقوش بالخط الكوفي على علبة من العاج ترجع إلى عصر الخلافة

وكان المسلمون عربا وبربر قد دخلوا بلاد الأندلس في جيوش منظمة ولم يتخذ دخولهم شكل هجرات شاركت فيها القبائل بنسائها وذراريها وإن كان ذلك لم يحل دون اصطحاب الزوجات في بعض الحالات، ومن ثم فلم يكن هناك بدّ من مصاهرة أهل البلاد المفتوحة ولهذا أصبح التزاوج من الجانبين تقليدا متبعاً منذ أن تزوج عبد العزيز بن موسى بن نصير من أرملة لذريق، ولم يحل الإسلام دون ذلك فقد أباح تعدد الزيجات والتسري.[6]

ونلاحظ أن أولئك الإسبان الذين دخلوا الإسلام لم يندموا على فراق دينهم الأول، وانتقالهم إلى العقيدة الجديدة فقد تحسنت ظروف حياتهم شكلا ومضمونا إذ انتقلوا من الرق والعبودية إلى الحرية كما أعفي المولدون والأسالمة من الجزيات التي كانت تثقل كاهلهم وتفرغوا إلى الاستعراب مما كان له أعظم الأثر في انتشار اللغة العربية والخط العربي في إسبانيا وجنوب فرنسا.[7]

ومع ازدياد الفتوحات الإسلامية منذ ذلك التاريخ قدر للعربية وكنوزها العلمية أن تبلغ الذروة انتشارا بين الراغبين في علوم العرب من العناصر المستعربة المولدة، وأهل الذمة في فترة تاريخية بلغت فيها الحضارة الإسلامية قمة تقدمها، وذاعت شهرة علماء الإسلام في الأندلس في سائر الغرب الأوربي فأقبل المستعربون وعجم النصاري وكذلك اليهود على العلوم الإسلامية ينهلون منها ولم يكن من الممكن تحقيق ذلك إلا عن طريق إجادة القراءة وكتابة العربية للإلمام بما تحتويه كتب العربية من معارف وآداب وفنون مختلفة.[8]

ومما يدل على انتشار العربية وفنونها المختلفة استنكار رجال الدين النصاري في إسبانيا تضلع شباب النصاري في لغة العرب وشعرهم مفضلين ذلك على العلوم والآداب اللاتينية.

ومن العوامل المساعدة على انتشار اللغة العربية في الأندلس بين مختلف طبقات المجتمع دخول عدد من التابعين إلى الأندلس، أمثال: حنش بن عبد الله الصنعاني وأبي عبد الرحمن الحبلي على بن رباح اللخمي مع الفتح الإسلامي بالإضافة إلى جنوح أعداد وفيرة من قادة المسلمين إلى الجهاد في سبيل نشر الإسلام في شمال إسبانيا وجنوب فرنسا أمثال السمح بن مالك الخولاني وعنبسة بن سحيم الكلبي وعبد الرحمن الغافقي.[9]

وأدى انتشار الإسلام في الأندلس إلى ظهور طائفة من العلماء والفقهاء صرفت جهودها لتدريس القرآن وتعليم أصول اللغة العربية وتجويد الخط والكتابة، ونلاحظ أن التعليم في الأندلس كان اكثر تنظيما منه في المغرب حيث كانوا يقتصرون على تعليم القرآن فقط ولا يخلطون ذلك بشيء من مجالس تعاليمهم.[10]

وكان تدريس العربية وتجويد الخط والكتابة من العلوم التي تدرس مستقلة يتولى تدريسها شيوخ متخصصون وكان من بين التلاميذ الراغبين في تعلم الخط من يذهب إلى المدرسة ليتعلم مبادئ الخط وقواعده، وأصول رسم الحروف، ومن ثم يتمرسون بكتابة النصوص من نماذج كانت توضع أمامهم، وعلى هذا النحو أمكن تكوين طائفة ممتازة من الخطاطين والنساخ لأن المدرسين والطلاب في هذه المدارس لم يكن يشغلهم في معظم الأحيان غير الخط وتجويده.[11]

وكانت النصوص المستخدمة في الكتابة تقتبس دائما من القرآن الكريم وكان الراغبون في تعلم الخط من الطلبة يستخدمون ألواحا قوية من الخشب المصقول يكتبون عليها بأقلامهم وبمرور الزمن ومع الممارسة والتدريب على صناعة الخط منذ الصغر، كانت قدراتهم على تجويد الخط تزداد يوما بعد يوم فإذا ما أجيزوا بعد فترة طويلة من التدريب يشرعون في أعمال الكتابة والنسخ[12]، وربما كان ذلك سببا في أن الخط الأندلسي احتفظ بصورته القديمة وقلدوه في المغرب الإسلامي، ويرجع السبب في تفوق الأندلسيين في صناعة الخط كما أوضحنا إلى اهتمام أهل الأندلس بهذه الصناعة إبان المرحلة التعليمية على نقيض ما كان يحدث في المغرب حتى كان التلميذ يخرج من مرحلة البلوغ إلى الشباب وقد شدا بعض الشيء في العربية والشعر والبصر بهما وبرز وتفوق في الخط.[13]

تطور الخط العربي في الأندلس تطوراً كبيراً في عصر الدولة الأموية ويعبر عن ذلك ابن خلدون بقوله «كان الخط البغدادي معروف الرسم وتبعه الخط الإفريقي ويقترب رسمه من أوضاع الخط المشرقي وتحيز ملك الأندلس بالأمويين فتميزوا بأحوالهم من الحضارة والصنائع والخطوط فتميز خطهم الأندلسي كما هو معروف الرسم، وعند تلاشي ملك العرب في الأندلس وتغلبت عليهم أمم نصرانية فانتشروا في عدوة المغرب وأفريقيا وشاركوا أهل العمران بما لديهم من الصنائع، فغلب خطهم على الخط الإفريقي وعفا عليه ونسي خط القيروان والمهدية فصارت خطوط أهل أفريقيا كلها على الرسم الأندلسي».[14]

ويذكر هوداس أن أهل الأندلس توصلوا إلى تبسيط الخط الكوفي المعروف إلى خطهم المعروف بالخط الأندلسي وإن كان أكثر مطاوعة ليد الكاتب وأميل إلى الاستدارة، وقد تطورت الكتابة اللينة في الأندلس متأخرة قليلا[15]،وقد احتفظ الخط النسخي الأندلسي في مظهره بالكثير من يبس الخط الكوفي حتى أن بعض الباحثين يرى أن الخط النسخي الأندلسي اشتق من الخط الكوفي مباشرة.[16]

ومع اتصال المغاربة بالمشرق عن طريق الرحلات تمسكوا بالخط الكوفي لمدة طويلة في النقش والتدوين، وفي تصوري أن تمسك الأندلسيين بالخط الكوفي دون سواه ورفضهم للخط النسخي الذي تطور في المشرق[17]، يرجع في الحقيقة إلى تمسك الأندلسيين بالأصول، فقد اعتبروا الخط الكوفي الأصل إذ تعلموه من التابعين وكبار رجال الدين مع الفتوحات الإسلامية، ولذلك اعتبروه من الخطوط المقدسة، ويرجع السبب في رفضهم للخطوط المشرقية كذلك إلى العداء التقليدي بين العباسيين وأهل الأندلس، فكانوا في النصف الأول من عصر الإمارة الأموية يرفضون كل عمل عراقي مستحدث، ومن أمثلة ذلك أخذ أهل الأندلس بمذهب الإمام مالك بن أنس ولم يأخذوا بمذهب العراق، وهو المذهب الحنفي فانتشر المذهب المالكي في الأندلس حتى قيل عن أهل الأندلس «إنهم لا يعرفون سوى كتاب الله وموطأ مالك».[18]

ويذكر المقري أن الخط الذي اصطنعة أهل الأندلس في كتابتهم كان في بداية الأمر مشرقيًا «أما أصول الخط المشرقي وما تجد له في القلب واللحظ من القبول فمسلم به ولكن خط أهل الأندلس الذي رأيته في المصاحف وغيره من الخطوط المنسوبة عندهم له حسن فائق ورونق أخذ بالعقل وترتيب يشهد لصاحبه بكثرة الصبر والتجويد».[19]

وقد أخذ أهل المغرب والأندلس بالنظام المشرقي في ترتيب الحروف مع اختلاف يسير واستعملوا الشكل على طريقة الخليل بن أحمد لبيان الحركات الإعرابية، أما التنقيط فاكتفوا بنقطة واحدة توضع في أعلى القاف وبأسفل الفاء وانفردوا بتجريد حرف القاف والنون من النقط في الأفراد والتطرف لأنهما لا يلتبسان بحروف أخرى.[20]

تقدمت صناعة الخط وازدادت العناية بتجويده في الأندلس لارتباطها بالقرآن والدين وكان للخطاطين مكانة عالية في المجتمعات الإسلامية لاشتغالهم بنسخ المصاحف بوجه خاص، وكتب الفقه والأدب والشعر بوجه عام، وعلى هذا النحو ازدهر فن تحسين الخط وتجويده ولقي تشجيعا من علماء الدين والأمراء فأقلبوا على شراء المخطوطات ونماذج من كتابة الخطاطين كانوا يجزلون لهم العطاء وكثيرا ما تقلدوا بفضل اشتغالهم بالخط مناصب هامة في الدولة.[21]

وتشتمل كتب التراجم الأندلسية على أسماء عديدة من أهل الأندلس برعوا في صناعة الخط وتجويده، واشتغلوا بصنعة الوراقة ونسخ الكتب وكتابة المصاحف[22]، وكان للأمراء والخلفاء بلاط يجمع بين الخطاطين والشعراء والأدباء وليس أدل على ذلك من الإشارة إلى النهضة العلمية التي بلغت ذروتها في عصر الخليفة الأموي الحكم المستنصر بفضل ولعه بالعلم والثقافة وميله الشديد لجمع الكتب على اختلاف أنواعها، فقد قرب العلماء إليه وأدناهم منه ورفع من أقدارهم وشجعهم بجزيل عطاياه وأحاطهم بعنايته وشملهم برعايته، وجمع بقصره الحذاق في الخط والمهرة في الضبط والإجادة في التجليد[23]، واشتهر في بلاطه العديد من الخطاطين منهم عباس بن عمرو الصقلي، وظفر البغدادي وكانا من رؤساء الوراقين المعروفين بالضبط وحسن الخط.[24]

ومن الجدير بالذكر أن عددا كبيرا من النساء برعن في صناعة الخط وتجويده في عهد الخلافة الأموية، ويذكر المقري أن نساء الأندلس «كانت لهن اليد الطولي في البلاغة كي يعلم أن البراعة في أهل الأندلس كالغريزة لهم حتى في نسائهم وصبيانهم».[25]

وقد ذاعت شهرة العديد من سيدات الطبقة العليا بحسن الخط وكتابة المصاحف، ويذكر المراكشي «كان بالربض الشرقي من قرطبة مائة وسبعون امرأة يكتبن المصحف بالخط الكوفي، هذا ما في ناحية في نواحيها فكيف بجميع جهاتها».[26]

وفي عصر المنصور بن أبي عامر اشتهر الوزير حسان بن مالك بن أبي عبده بحسن الخط والبراعة في التصوير، وقد ألف للمنصور بن أبي عامر كتابا أسماه «ربيعة وعقيل» أتم إعداده والفراغ منه في أسبوع واحد نسخا وتأليفا وتصويرا وكتابة أكثر من ثلثمائة بيت من الشعر، حتى أن المنصور أغدق عليه وقربه ووصله.[27]

واشتهرت بعض مدن الأندلس بوفرة المهرة في صناعة الخط وتجويده وممن اشتهروا بصناعة الخط وإتقان كتابة المصاحف في شرق الأندلس ابن غطوس الذي نالت مصاحفه شهرة واسعة في جودة الخط وإتقانه.[28]

وفي غرناطة زمن بني الأحمر اشتهر عبد الله بن محمد بن سارة بحسن الخط وتجويده وضبطه واشتغل بالوراقة زمانا[29]، كذلك اشتهر محمد بن العابد الأنصاري بالكتابة وحسن الخط وتجويده وكان ذا معرفة بارع الخط أوحد زمانه في ذلك، وكانت كتابته نقية جانحة إلى الاختصار وقد استعان به الوزير ابن الجياب كبير الدولة النصرية، وكانت لديه مكتبة زاخرة بالكتب النفيسة.[30]



لوحة (20)
صفحة من مصحف أندلسي – عصر الموحدين

ثانياً: الخصائص الفنية للنقوش الكتابية في الأندلس وتطورها

تعتبر النقوش الكتابية على الآثار الإسلامية من أهم المصادر بالنسبة للدراسات التاريخية والحضارة الإسلامية، لأن أكثر ما وصلنا في المصادر العربية المدونة في الفترة المبكرة من العصور الإسلامية لا يعدو روايات يغلب عليها الطابع الأسطوري وتختلط فيه الحقيقة بالخيال ولذلك السبب أصبحت للنقوش الكتابية أهمية بالغة بما تتضمنه من تواريخ ثابتة لهذه الآثار وما تحويه من منشآت دينية ومدنية ودفاعية[31]، وتتضمن أيضا أسماء منشئيها من الأمراء والحكام والسلاطين والخلفاء، وتواريخ تتعلق بهم وبالصلات بين الأقطار المختلفة، مما قد يصحح معلومات أو يسد فجوات في وثائق تاريخية أو أثرية.[32]

وتتضمن النقوش الكتابية في معظم الأحيان أسماء العرفاء والمهندسين والمزوقين الذين أشرفوا على إنشائها وتزيينها وهي أمور غفلت الوثائق التاريخية عن ذكرها على هذا النحو من الدقة، لذلك تعتبر تلك النقوش مادة أساسية للكتابة التاريخية والحضارية.[33]

ولا شك أن الكتابات الأثرية والنقوش المسجلة على الآثار وثائق أصيلة يستند عليها المؤرخ في تأريخه للحوادث، فهي كتابات محايدة غير مغرضة وهي بالإضافة إلى ذلك وثائق معاصرة للأحداث التي تسجلها لم تشوهها الروايات والنقول.[34]

وقد صححت النقوش الكتابية المسجلة على الآثار أخطاء وقع فيها المؤرخون وحلت مشكلات عجز الباحثون عن حلها، فالنقوش المدونة على الآثار المعمارية والتحف والعملات الإسلامية تعتبر من المصادر الهامة لدراسة الجوانب السياسية والمذهبية والاقتصادية والاجتماعية بما تحتويه من ألقاب ودلالات ذات أهمية بالغة للمشتغلين في حقل الدراسات التاريخية والأثرية.[35]

ويرى الأستاذ ليفي بروفنسال أن شرق العالم الإسلامي كان أكثر ثراء من غربه في النقوش الكتابية المؤرخة التي ما تزال ثابتة في مواضعها الأولى لا سيما في شواهد القبور، ويرجع السبب في ذلك إلى أن إسلام أهل الأندلس والمغرب بوجه خاص كان أكثر رسوخا من حيث الحفاظ على روحه وتعاليمه من أهل المشرق.[36]

وكان لذلك أثر واضح في نظرتهم إلى شواهد القبور وفي تصورهم أنها مكروهة في الإسلام فزهدوا في اتخاذهم لها أعلى مقابرهم[37]، وإن كان ذلك لم يمنع من وصول عدد كبير من الشواهد الجنزية الأندلسية إلى المتاحف الإقليمية بالأندلس، أما أهل المغرب فلم يقبلوا على استخدام هذه الشواهد، واستعاض الموحدون عنها بالآيات الكريمة التي أكثروا من نقشها على قبورهم.[38]

وقد تنوعت أشكال شواهد القبور الأندلسية فهي إما مثلثة الشكل أو مستطيلة أو مستديرة من أعلاها على شكل المحاريب، وتعتبر شواهد قبور مدينة المرية من أجمل الشواهد الأندلسية قاطبة وأدقها صناعة.[39]

وقد استخدم الخط الكوفي أولا ثم رافقه الخط اللين من نسخي وثلث فيما بعد في عصر الموحدين وعصر بني الأحمر في النقوش الجنزية التي تنصب على المقابر وفي النقوش الكتابية المتنوعة التي تنقش على جدران المساجد والقصور والمجالس وعلى التحف الأثرية المتنوعة[40] من حجر وجص ورخام وخشب وعاج، ولهذه النقوش المختلفة أهمية عظمى للباحثين في تاريخ الحضارة الإسلامية فهي تؤدي خدمات جليلة لعلماء التاريخ والآثار بما تتضمنه من تواريخ ثابتة وأسماء وألقاب تتعلق بنواح سياسية واقتصادية واجتماعية[41]، بالإضافة إلى ما تشتمل عليه تلك النقوش يمكن عن طريقها تتبع عنصرًا هامًا من عناصر الحضارة والفنون الإسلامية في وضوح أكثر وهو الخط العربى[42] وما تشتمل عليه حروفه من خصائص تساعد على تتبع مراحل التطور والتقدم في طبيعة الخط كوفيا كان أم نسخيا ومقارنتها بالنقوش الأثرية وأساليب الصناعة التي توجد على العمائر والتحف الأثرية الأخرى.[43]



لوحة (21)
صفحة من مصحف أندلسي - عصر بني نصر

أما عن مراحل تطور النقوش الكتابية على الآثار في الأندلس فقد كان الخط الكوفي مستخدما في النقوش التأسيسية التي تؤرخ للمباني الدينية والمدنية والحربية في الأندلس في القرون الستة الأولى للهجرة فنراه منقوشا على جدران المسجد الجامع بقرطبة، وقصبة ماردة وتيجان الأعمدة وواجهات القاعات بمدينة الزهراء، وعلى التحف المصنوعة من العاج وعلى الأحواض الرخامية في عصر الخلافة الأموية، ثم أخذ الخط النسخي المتميز بليونة حروفه واستدارتها في الظهور في المغرب والأندلس منذ أوائل القرن السابع للهجرة.[44]

وتتمثل النقوش الكتابية الأولى في آثار ولقي الأندلس التي عثر عليها وتمثل الفترة المبكرة من عصر الولاة في الأندلس في دينار معرب منقوش عليه كلمة «الأندلس» بالخط الكوفي من عصر الحر بن عبد الرحمن الثقفي أحد أعمال الأندلس ويرجع تاريخه إلى سنة 89هـ.[45]

أما أقدم أمثلة النقوش التذكارية التي وصلت إلينا بالخط الكوفي الأندلسي البسيط من عصر الإمارة الأموية 831-613 هـ فيتمثل في لوحة تأسيسية لمسجد القاضي عمر بن عدبس بإشبيلية ترجع إلى عام 412 هـ.[46]

والنقش يتألف من خمسة أسطر منقوشة بالخط الكوفي ومحفورة حفرا غائرا على بدن عمود من الرخام وتظهر الكتابة الخطية في النقش مائلة كما تبدو فيها الحروف غير متناسقة فيما بينها مما أخل بتوزيع الكلمات وبالتالي في نظام وشكل السطور وأدى ذلك إلى افتقاد النقش لأي قيم فنية وجمالية.[47] واتخذ الخط العربي في النقوش الكتابية الأندلسية طريقة الطبيعي في التطور وبدأ يميل إلى الاستقامة فلم تمض على نقش جامع بن عدبس سبع وعشرون سنة حتى ظهر على عقد المدخل إلى المسجد الجامع بقرطبة المعروف بباب سان استيبان نقش مسجل على شريط أفقي يفصل العتب عن طبلة العقد يتضح فيه ملامح التطور والانتظام في توزيع الحروف والكلمات.[48]

وتتمثل مظاهر التطور في أسلوب الخط وتجويد حروف الكتابة وإتقانها في شاهد قبر عقار جارية الأمير محمد بن عبد الرحمن المؤرخ 862 هـ، ونشهد هذا التطور واضحا في شكل الحروف والأسلوب المتقن الذي نفذت به حروف النقش، وظهور توريقات نباتية بسيطة الشكل كانت مقدمة لتطور كبير لحق بالنقوش الكتابية التي وصلت إلينا من المسجد الجامع بقرطبة ومدينة الزهراء من عصر الخلافة الأموية 316هـ– 422هـ.[49]

وفي هذا العصر بلغ الخط الكوفي المزهر والمورق درجة كبيرة من التطور والتجويد وتنوعت التوريقات والتفريعات النباتية في نقش محراب المسجد الجامع بقرطبة 453هـ واتضح التناسق والتوازن بين الحروف والكلمات والسطور[50] (لوحة 1).

وتوزعت نقوش المسجد الجامع بقرطبة على شكل أشرطة وأفاريز تسير على نحو منتظم أفقيا ورأسيا وحول عقد المحراب والعقدين اللذين يكتنفانه وداخل جوفه المثمنة وعلى تيجان الأعمدة وواجهات المداخل والأبواب.[51]

ونلاحظ أن أسلوب هذا الخط نفسه قد طبق ونفذ على جدران وتيجان القاعات والمجالس بمدينة الزهراء على منوال نقوش المسجد الجامع بقرطبة وإن كانت تفوقها ثراء من الوجهة الزخرفية والجمالية فقد ازداد الاهتمام بتجويد الحروف وما ينبت من هامتها وأطرافها من توريق وتزهير.[53]

وخلال عصر ملوك الطوائف 422-479هـ ازداد التطور في حروف النقوش الكتابية وضوحا ودقة كما ازداد الاهتمام بالتوريق والتزهير الذي لحق بالحروف وبأطرافها وبين الفراغات، وكان ذلك مقدمة لتطور بلغ ذروته في الزخرفة والتجويد في عصر بني نصر.[53]

وتمثل نقوش قصر الجعفرية بسرقسطة، الذي يرجع بناؤه إلى أبي جعفر أحمد المقتدر بالله بن هود، والمسجلة على بعض تيجان أعمدته المرمرية، إسرافاً واضحاً في زخرفة حروف النقش بحيث تحذو في ذلك حذو الغلو في تنفيذ الزخرفة النباتية.[54]

ويحتفظ متحف سرقسطة والمتحف الأهلي بمدريد بعقود وبقايا تيجان أعمدة تزدان بنقوش كتابية غاية في الثراء الفني والزخرفي حتى أصبح من المعتقد أن هذا القصر هو الأصل الذي حاكاه بنو نصر في بناء قصورهم التي يغلب على بنائها الضعف وتسود الزخارف النباتية والكتابية المنقوشة في الكسوات الجصية التي تكسوها على نحو مبالغ فيه.[55]

ولم تصلنا من عصر دولتي المرابطين والموحدين في الأندلس 479-625هـ سوى أمثلة قليلة من النقوش التأسيسية بسبب اندثار العدد الأعظم من منشآتهم، ولهذا فإن معظم ما وصلنا مما يرجع إلى عصرهم يقتصر على النقوش الجنزية والمتمثلة في شواهد القبور[56]، وإن كان المسجد الجامع بإشبيلية الذي يرجع إلى عصر الموحدين يحتفظ في مدخله الرئيسي المعروف بباب الغفران بنقوش كوفية ونسخية.[57]

ومن الجدير بالذكر أن الأستاذ مانويل أوكانية خيمنيث حاول إبراز مراحل التطور في خط النقوش وما لحق بها من إتقان وتجويد للحروف والكلمات والتوريق عن طريق مقارنة لفظ الجلالة «الله» من خلال نقوش ترجع إلى عصر الخلافة بأخرى من عصر ملوك الطوائف، ونقوش من عصر المرابطين بهدف توضيح القيم الفنية والجمالية، وأهم المظاهر التي طرأت على رسم حروف الكتابة وزخارفها، واتضح من خلال هذه المقارنة أن خطوط الكتابة خلال عصر المرابطين بوجه خاص فقدت كثيرا من قيمتها الفنية التي كانت قد كسبتها في عصر الخلافة الأموية، وأنها لا تصل من هذه الوجهة إلى مستوى نقوش قرطبة والزهراء.[58]

أما فيما يتعلق بالخط اللين فقد ظهر الخط الثلث في أول مثال له في نقوش المغرب في عصر المرابطين جنبا إلى جنب مع الخط الكوفي وذلك في قاعدة القبة التي تتقدم المحراب بالمسجد الجامع في تلمسان.[59]

كما وصلتنا أمثلة قليلة من النقوش المرابطية بالخط الثلث في الأندلس تتمثل في بعض كلمات وسطور مبتورة من بقايا أطلال قصير منقوط بمرسية مع بقايا زخارف هندسية ونباتية تزين لوحات من الجص.[60]

كذلك ظهر الخط الثلث على بعض الدنانير المرابطية على نحو يثير الإعجاب بما اتسم به من دقة النقش من حيث جمال حروفه وبلوغه درجة كبيرة من الجودة والتحسين.[61]

وواكبت نقوش الكتابة الكوفية نظائرها النسخية في عصر الموحدين وإن كانت النقوش النسخية تظهر غالبا على استحياء جنبا إلى جنب مع النقوش الكوفية، ومن الواضح أن تلك النقوش في جملتها قليلة، ومن الواضح على حد قول الأستاذ جورج مارسيه أنها لا تصل إلى جمال ورشاقة الكتابات الكوفية.[62]

ومن الملاحظ أن ظهور الخط النسخي في المصاحف المشرقية سبق بنحو قرنين الأمثلة الأولى منه بمصاحف المغرب والأندلس، وربما يرجع ذلك لتفوق الخط الكوفي في كتابة المصاحف في الأندلس.[63]

أما فيما يتعلق بالنقوش الكتابية التي وصلت إلينا أمثلة منها من عصر الموحدين فإنها تمثل تطورا كبيرا واضح المعالم في فن النقش الكتابي وتمهد بذلك لنقوش الحمراء فهي بمثابة إرهاصات لما ظهر منها في مراحلها النهائية في عصر بني نصر.

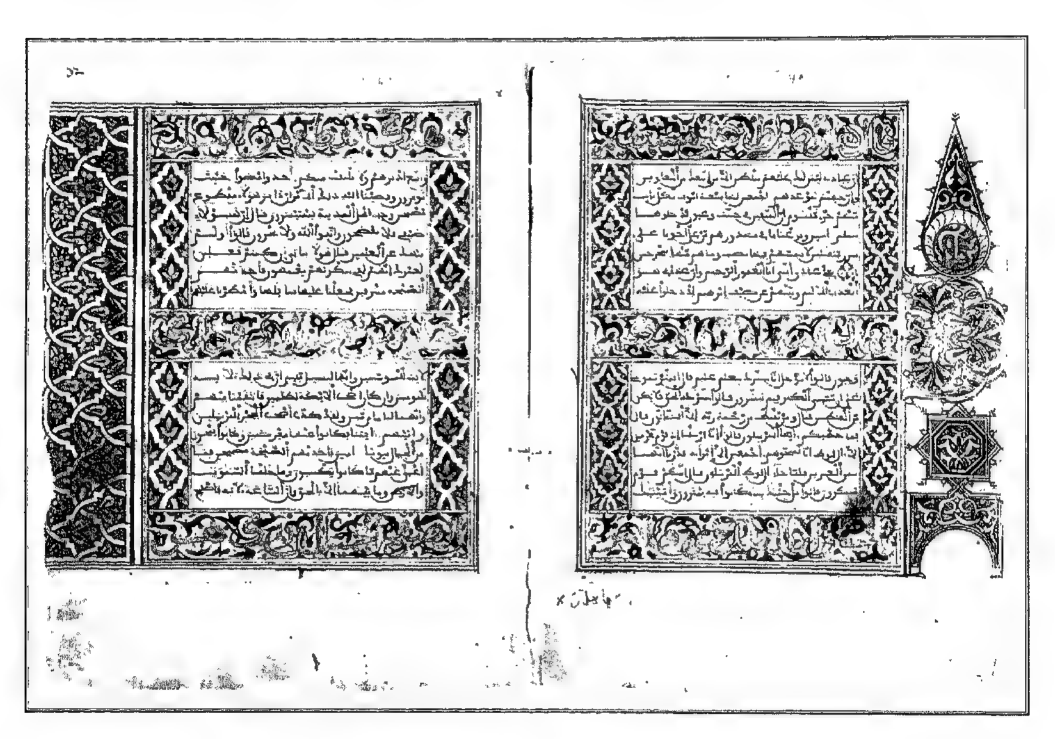
ومن أمثلة هذه النقوش الموحدية نقش شاهد قبر الشيخ خلف بن فرحون البكري (توفي 566هـ) الذي نشهد فيه تجويدا واتقانا كبيرا من حيث طريقة نقش الحروف وتزيين نهاياتها بتوريقات نباتية رائعة الجمال، بالإضافة إلى ما تبدو عليه من تناسق بين الحروف وتوازن بين هاماتها مع مراعاة استقامة السطور وانتظام مسارها.[64]

يتشابه النقش السابق مع حيث إتقان الحروف وتجويدها مع نقوش نشرها الأستاذ اوكانيه خيمنيث لشاهد قبر من عصر الموحدين يرجع تاريخه إلى عام 816هـ عثر عليه في مالقة، ويغلب على نقش هذا الشاهد الجنوح إلى الزخرفة، فالنقش الكتابي يمتد في مساره على مهاد من التوريقات التي تنبت من هامات الحروف، وتتفرع وتتلاقى من أعلى في صور بديعة.[65]

واكب هذا التطور الذي طرأ على النقوش الكتابية من حيث تنسيق الحروف والمزج بينها وبين التوريق تطورا آخر يتمثل في ظهور الكتابات المجدولة أو المضفورة بكثرة، ويتمثل ذلك بصدق في النقوش الكتابية التي يزدان بها مصراعا الباب الرئيسي بالمسجد الجامع بإشبيلية المعروف بباب الغفران.[66]

ومع ظهور النقوش الكتابية التي تزين جدران ونافورات قصور الحمراء تصل النقوش الكتابية الكوفية واللينة في الأندلس إلى مراحلها النهائية، وتتميز تلك النقوش بتطور هائل في النقش والزخرفة وصور أشكال الحروف، ومن الواضح أن الفنان النصري وفق غاية التوفيق في تقسيم الجدران إلى مساحات متناظرة

ومتماثلة تغمرها النقوش في تشكيلات زخرفية بديعة تتميز بالتوازن والتناسق وحسن التوزيع، مما يعبر تعبيرا صادقا عما وصل إليه الفنان في عصر بني نصر من قدرات عالية في ابتكار صورة متعددة لفنون النقش الكتابي، فقد جعل من النقوش الكتابية مجالا رحبا للزخرفة أسبغت على الزخارف التي تكسو جدران القاعات والمجالس بقصور الحمراء مظهرًا جماليا لا مثيل له في أي عصر من العصور.



لوحة (22)
مصحف أندلسي يرجع إلى عصر بني نصر تتشابه زخارفه مع زخارف الحمراء

ثالثاً: المواد الخام والأساليب الفنية المستخدمة في تنفيذ النقوش الكتابية بقصور الحمراء

تتجلى عبقرية الفنان المسلم وابتكاراته في الفنون الإسلامية من خلال المواد المستخدمة في البناء وفي الحليات الزخرفية، وعلى الرغم من بساطة تلك المواد فإنه استطاع أن يجعل منها ببساطتها تحفا فنية رائعة الجمال وليدة إبداعه الفني وثمرة ملكاته الفكرية التي سخرها لتزيين منشآته وتجميل تحفه بكل ضروب النقش والتنميق والزخرفة.[67]

وقد استخدم الفنان الغرناطي في عصر بني نصر مواد متعددة من الجص والرخام والخشب والزليج في تنفيذ النقوش الكتابية بقصور الحمراء متبعاً في تنفيذها طرقاً متعددة من حفر بارز وحفر غائر أو تلوين[68] وكان لتوفر مواد البناء والزخرفة أثرها البالغ على إنتاج وحدات معمارية وأساليب إنشائية خاصة ببعض المناطق وأنواع التحف وأساليب صناعتها.[69]

وفيما يلي عرض للمواد الخام المستخدمة في تنفيذ النقوش الكتابية وأساليب تنفيذها وإعدادها:

١- الجصُ

الجص لفظ معرب وهو في الأصل أعجمي ويتخذ من مواد متعددة منها الأحجار وكبريتات الكالسيوم تطحن ويضاف إليها الماء وتطلى به الحوائط – ويعرف الجص عند العرب بالقص والرجل الجَصَّاص: الصانع للجص، والجَصَّاصَة: الموضع الذي يطلى به.[70]

كانت الجصاصات تقع عادة خارج نطاق المدن وأحيانا كان يجمع الصانع بين حرفة الجصاصة والبناء.[71]

استخدم الفنان المسلم مادة الجص بكثرة لا مثيل لها في زخارف الجدران وتنفيذ النقوش الكتابية في قصور الحمراء ويرجع ذلك إلى ليونة الجص وسهولة استخدامه في الزخرفة وتنفيذ النقوش الكتابية التي كان يتطلب الفراغ منها سرعة في الإنجاز، بسبب الظروف السياسية الحرجة التي كانت تعانيها سلطنة غرناطة، ولهذا يكشف لنا فن غرناطة في عصر بني نصر عن حقيقة طبيعية وهي رغبة شعب بلغ ذروة التطور في التمتع بحاضره بسبب تشككه فيما قد يصيبه في غده[72]، وذلك ببناء قصور ينعم فيها المرء بحياة الترف في نطاق طبيعي لا مثيل لجماله، وهنا يبلغ الفن الغرناطي الذروة فقد أعد كل شيء لتخدير المشاعر عن إدراك نهاية دولة الإسلام في الأندلس.[73]

والطريقة التي اعتمد عليها النقاش في تشكيل الزخارف والنقوش الجصية هي الطريقة المعروفة باستخدام «القالب» وفيها يقوم النقاش بصب الجص وهو لين في قوالب منقوشة أعدت لذلك الغرض ويضغط على الجص وهو لا يزال لينا لطبع العناصر الزخرفية المنقوشة عليه، وهذه الطريقة تساعد على تزيين المساحات الواسعة في أسرع وقت وأقل نفقة فضلا عن استخراج عدة نسخ متماثلة من أصل واحد.[74]

وهذه الطريقة التي يستخدم فيها القالب في إعداد الزخارف الجصية الجدارية يتم تلوينها باللون الأزرق والأحمر في الأشرطة المحزوزة والنقاط الغائرة لتتحول مادة الجص بعد ذلك إلى اللون الذهبي الرائع وقد سبق استخدامها بكثرة وبنجاح كبير في مدينة سامرا.[75]



لوحة (23)
أعمال البنيان في القصور الإسلامية من مخطوط إيراني. (الطراز المغولي)

ومن خصائص هذه الطريقة تيسير زخرفة المساحات الواسعة على نحو يقل فيه الجهد والنفقة والوقت، وقد اكتسب الفنان المسلم خبرات واسعة في تنفيذ هذا النوع من الزخارف وإعدادها ويؤكد ذلك الدقة البالغة. المهارة والبراعة التي نفذت بها على مسطحات واسعة.

وهناك طريقة أخرى استخدمت في تنفيذ النقوش الزخرفية والكتابية انفرد بها النقاشون في المغرب والأندلس وتعرف باسم «نقش حديدة» وقد تعرفنا على هذه الطريقة عن طريق المؤرخ عبد الرحمن بن خلدون.[76] الذي عاصر دولة بني نصر وأقام فترة في بلاطهم[77]، ويذكر ابن خلدون في ذلك «ومن صناعة البناء ما يرجع إلى التنميق والتزيين كما يصنع من فوق الحيطان المجسمة من الجص تمر بالماء ثم يشكل على الجدران وفيه قليل من البلل فيشكل على التناسب بمثاقب الحديد إلى أن يبقى له رونق».[78]

وقد ساعدت طريقة «نقش حديدة» النقاش الغرناطي على الفراغ من نقشه للزخارف بأقصى سرعة قبل أن تجف المادة الخام، كما تتطلب منه بالإضافة إلى سرعة الأداء والتنفيذ البصر الدقيق، والحذق والمهارة، وفي ذلك يقول ابن خلدون «يبدو الحائط كأنه قطع الرياض المنمنمة ويختلف الصناع في ذلك باختلاف الحذق والبصر».[79]

وعلى هذا النحو نجح الفنان في تنفيذ النقوش الكتابية وإعداد الزخارف بالطريقتين سالفتي الذكر، فالفراغات التي يراد تزيينها بعناصر زخرفية متكررة استخدم فيها طريقة «القالب»، أما إذا كانت محدودة المساحة استخدم النقاش مثاقب الحديد.

وسواء أصطنع الفنان الغرناطي هذه الطريقة أو الأخرى فقد اقتضى الأمر تقسيم الجدران إلى قطاعات هندسية من أشرطة ومربعات وأفاريز تتوزع في الجدار المراد زخرفته توزيعا يراعى فيه التناسق والتعادل والتماثل وبحيث تبدو متصلة فيما بينها لا تترك مجالا لفراغ عملا بمبدأ الهروب من الفراغ Horror Vacui الذي انتهجه الفن الإسلامي بحيث أصبح خاصية من أهم خواصه، ومثال لذلك النقوش الكتابية والزخارف التي تزين جدران برج الأسيرة وقاعة السفراء وقاعة الأختين ونقوش قصر جنة العريف.

2- الرخام

هو نوع نفيس من الحجارة الملساء البيضاء المجزعة الملونة، عرفته الحضارات القديمة حيث عرف بنقائه وشفافيته وسمي بالمرمر، وقد استخدمه النقاشون المسلمون في كسوة الجدران والمحاريب والنوافذ وفي صناعة الأعمدة والتيجان وعضادات الأبواب والأعتاب والأحواض والنوافير، وحرصوا على تزيينه بالزخارف الهندسية والنباتية المحفورة حفرا غائرا أو بارزا، كما استغلت ألوانه المتعددة لتنزيل الزخارف المتنوعة في الوزرات الرخامية وعلى الواجهات وأحيانا في الأرضيات.[80]

لوحة (24)
القصور الإيرانية في لوحة للفنان بهزاد



وقد أطلق على الرخام صفات مختلفة تتعلق باللون أو بمصدر الرخام أو باستخدام الرخام ذاته مثل الرخام النفيس، والرخام الحلبي والبلوري ومن ألوانه الأبيض والأحمر والأسود، والرخام المجزع أي الرخام المقطع بألوان مختلفة وخاصة اللون الأحمر والأسود.[81]

وكان يطلق على القائم بقطع الرخام إلى لوحات اسم «المرخم» وإذا كان عمله يقتصر على نقش الزخارف النباتية والخطية والهندسية فكان يعرف «بالنقاش» لأن عمله أساسًا يقوم على النقش.[82]

ولقد عرفت الأندلس بثرائها من الرخام الأبيض ناصع البياض والخمري والوردي الذي تتوفر مقاطعه في مناطق عديدة من الأندلس، فقد كانت جبال قرطبة غنية برخامها الأبيض الناصع، وكانت المرية معينا لا ينضب برخامها الأبيض الصقيل الذي يتوفر في جبالها التي تقع في جهتها الشمالية[83]، ومن هذا الرخام كانت تصنع المقبريات وشواهد القبور التي اشتهرت بها المرية وعثر على كميات هائلة منه في الحفائر الأثرية، كذلك كان يتوفر في غرناطة مقاطع عديدة من الرخام الموشى في حمرة وصفرة، وغير ذلك من الرخام الحالك والمجزع.[84]

ويتطلب الرخام من النقاش جهدا كبيرا في نقشه، وتنفيذه وإعداد النقوش والزخارف على مسطحه، كما يتطلب خبرة ومهارة كبيرتين وتخبرنا المصادر التاريخية أن الآلة المستخدمة في الحفر على الحجر والرخام كانت تعرف «بالمنقار».[85]

وقد وصل إلينا العديد من التحف الرخامية التي تزينها النقوش الكتابية في قصور الحمراء، ومنها النقوش التي تزين باب الشريعة، ونقوش الأبيات الشعرية في الحمامات السلطانية ونافورة دار عائشة، وطاقات المدخل الى قاعة البركة، وكذلك نقوش نافورة بهو الأسود التي تزدان بزخارف ونقوش كتابية من شعر الوزير ابن زمرك.[86]

3- الأحجار

يعتبر الحجر مادة البناء الأساسية في العمائر الدينية والمدنية والمنافع العامة، وبعض العمائر الحربية ومن أنواعه البازلتي والجيري والكدان والحلان، ويختلف اسم الحجر باختلاف مادته وطريقة قطعه فهو غشيم أو منحوت، او منضد، أو مهندم، أو منجد.[87]

كان المعمار المسلم يستغل الألوان الطبيعية للحجر في إبراز جمال المبنى عن طريق تناوب الألوان مثل اللون الأسود، والأبيض المائل للاصفرار، ويعرف في الوثائق باسم «الحجر المشهر» أو الأبلق الذي استخدم في بناء جامع الزيتونة بتونس، وكان يستخدم بالتناوب مع قوالب الآجر في عقود المسجد الجامع بقرطبة كحلية زخرفية، وانتشر استخدامه في منشآت المماليك المعمارية بمصر[88]، كذلك استخدم الحجر والرخام في إعداد شواهد القبور في المقابر الإسلامية.

وقد استخدم المعمار الأحجار المتنوعة في الأندلس في بنيان المسجد الجامع بقرطبة وقصور الزهراء والمآذن والقباب وكذلك في جسور المياه والقناطر والحمامات وأسوار المدن وأبراجها في عصر الخلافة الأموية ودويلات الطوائف ثم قل استخدام الأحجار بالتدريج في عصر المرابطين والموحدين وبدلت بها الطابية والآجر.[89]

أما في عصر بني نصر فقد استخدم الحجر في بنيان قصور الحمراء ولكن بنسب أقل بكثير في هذا العصر عنها في عصر الخلافة الأموية واقتصر استخدام الحجر في قصور الحمراء على جدران القاعات وفي عضادات الأبواب والعقود، وتتجلى مهارة الفنان في تنفيذه بالقباب المقربصة في قاعات العدل، والملوك، والأختين، والمقربصات التي تزدان ببعض النقوش الكتابية المحفورة على الحجر.[90]

ويلاحظ أن استخدام الحجر في النقش والزخرفة كان محدودا للغاية لأن ذلك كان يتطلب مجهودا في النقش والزخرفة ويستلزم لإعداده فترات طويلة وهو ما لم يكن متيسرا لبني نصر بسبب اهتمامهم بالفراغ من أعمال البنيان بأقصى سرعة ممكنة.

4- الأخشاب

من المواد الأولية التي استخدمت في كافة المنشآت المعمارية كالأسقف والقباب الخشبية والمشربيات ومصاريع الأبواب والمنابر في المساجد وكراسي المصاحف والكوابيل المساندة للبراطل وقطع الأثاث، ومن أنواع الأخشاب الأرز، والصنوبر والأبنوس والساج والبقم وخشب الجميز[91] ومن الأخشاب التي شاع استخدامها في المنشآت الإسلامية في الأندلس الصندل الأحمر والأصفر والأبنوس والعود الرطب والمرجان وعيدان الصنوبر الطرطوشي.[92]

وشاع استخدام الخشب في الأندلس في عمل الأسقف والأبواب وفي عمل «الشماسات» Ajmeces التي كانت تتخذ في واجهات المباني للوقاية من الأمطار وأشعة الشمس، وقد وصلت إلينا أمثلة منها من قرطبة وغرناطة وإشبيلية.[93]

وقد استخدام الفنان الغرناطي في عصر بني نصر طرقا متعددة في النقش على الخشب من حفر وترصيع وتلبيس وتعشيق، ومن أجمل الأسقف الخشبية التي وصلت إلينا من قصور الحمراء التي أقيمت في عصر يوسف الأول سقف قاعة السفراء التي تزينها زخارف رائعة من أطباق نجمية، ونقوش كتابية محفورة حفرا بارزا.[94]

ومن أعمال محمد الخامس تنسب نقوش الواجهة الخشبية للمشور وكذلك النقوش التي تعلو المدخل إلى قصر قمارش التي تزينها أبيات شعرية للوزير أبي عبد الله بن زمرك وقد صيغت حروف الكتابة بارزة على أرضية غائرة من الخشب.[95]

5- الزّليج

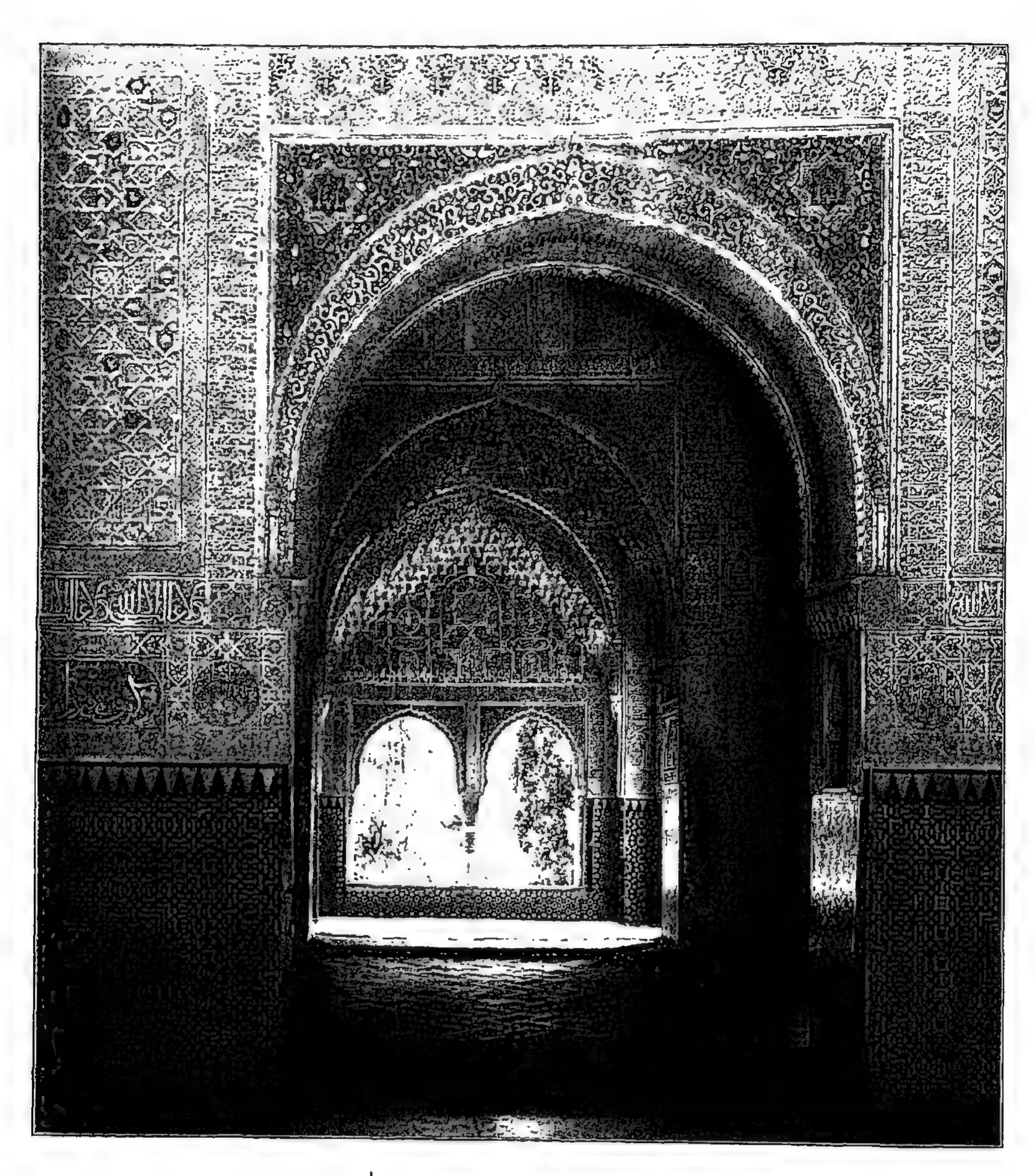
تعرف القراميد أو التربيعات الخزفية في المغرب والأندلس باسم الزليج Azulejos وتعرف في العراق باسم القاشاني نسبة إلى مدينة قاشان في إيران التي اشتهرت بإنتاجها، وقد انتقلت كلمة الزليج من المغرب والأندلس إلى مصر تحت مسمى «الزليزي» وهي كلمة إنتشرت في شمال مصر دون جنوبها، فنراها بكثرة في الإسكندرية ورشيد ودمياط وهي الموانى التي ينزل فيها المغاربة أثناء رحلاتهم إلى المشرق لاسيما في موسم الحج يحطون فيها رحالهم.[96]

وقد اشتهرت المدن الأندلسية بأنواع عديدة من الزليج فيذكر المقري «ويصنع بالمرية وغرناطة ومالقة الزجاج والفخار العجيب المزج والمذهب، ويصنع بالأندلس نوع من المفصص المعروف في المشرق بالفسيفساء ونوع بسيط به قاعات درياهم يعرب الزليجي يشبه المفصص وهو ذو ألوان عجيبة يقيمونه مقام الرخام الملون الذي يعرفه أهل المشرق في زخرفة بيوتهم.[97]

وقد وصلت إلينا من قصور الحمراء أمثلة كثيرة من النقوش الكتابية المنفذة على تربيعات الزليج سواء بالتلبيس أو التطعيم وسجل عليها عبارة «ولا غالب إلا الله» التي كانت شعار بني نصر وهو شعار انتشر على سائر جدران قاعات الحمراء.

بالإضافة إلى التربيعات الخزفية التي تزينها نقوش الآيات القرآنية في برج الأسيرة وهي من أجمل التربيعات الخزفية في قصور الحمراء.[98]

ويحتفظ متحف بلنسيه دون خوان، بأمثلة كثيرة من تربيعات الزليج، يرجع بعضها إلى عصر السلطان يوسف الثالث وتزينها النقوش الكتابية التي نطالع فيها عبارة «عز لمولانا السلطان أبي الحجاج الناصر لدين الله».[99]



لوحة (25)

نقوش وزخارف قاعة الأختين ودار عائشة

الحواشي

(1) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، سلسلة اقرأ، رقم 35، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص2؛ عفيف بهنسي، الخط العربي، دار الفكر، دمشق، 1984، ص93.

(2) عبد الحميد العبادي، المجمل في تاريخ الأندلس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1958، ص4؛ كونل، صنعة الخط في الإسلام، ترجمة ريمون عازر، مجلة فكر وفن، عدد 3، ألمانيا الغربية، 1964، ص18، هذا وقد أثبت البحث العلمي أن العرب الشماليين اشتقوا خطهم الأول من الأنباط الذين اشتقوا بدورهم الخط من الآراميين والصورة الأولى للخط العربي لا تبعد كثيرا عن صورة الخط النبطي، ولم يتحرر الخط العربي من هيئته النبطية بحيث أصبح خطا قائما بذاته إلا بعد أن استعاره العرب الحجازيون لأنفسهم بقرنين من الزمان، انظر: إبراهيم جمعة، دراسة تطور الكتابات الكوفية، ص 17، سهيلة الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، بغداد 1977، ص 35-40؛عبد العزيز الدالي، الخطاطة، الكتابة العربية، القاهرة 1980، ص2، صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي، بيروت 1972، ص78.

(3) عبد الفتاح عبادة، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والغربي، ص11، حسن الباشا، الخط العربي الفن الأصيل، مقال في كتاب حلقة بحث الخط العربي، القاهرة، 1968، ص23-25، هذا وقد عرف العرب في القرن الأول الهجري نوعين من الخط: نوعًا شديد الجفاف، ونوعًا لينًا يميل إلى الاستدارة، وكانت تؤدي بكل نوع منهما أغراض مختلفة، وكان الخط اللين أكثر مطاوعة وأسرع إنجازا، فأدوا به أغراضاً عاجلة ودونوا شئونهم اليومية وكتبوا به المراسلات والمعاهدات انظر: إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص52، زكي محمد حسن، فنون الإسلام، القاهرة ١٩٤٨، ص236، سهيلة الجبوري، أصل الخط العربى، ص63، ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، القاهرة، 1982، ص76، سامي عبد الحليم، الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بمدرسة السلطان حسن، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، عدد 9، 1989، ص2.

(4) عبد الفتاح عبادة، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والغربي، ص12، محمد حميد الله، صنعة الكتابة في عهد الرسول والصحابة، مجلة فكر وفن، عدد 19، ألمانيا الغربية، 1964، ص23.

(5) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، ص46، عفيف بهنسي، الخط العربي، ص93، محمود حلمي، الخط العربي بين الفن والتاريخ، مجلة عالم الفكرة، مجلد 13، عدد 4، الكويت 1983، ص215.

(6) جونثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس القاهرة، 1957، ص1-2.

(7) المرجع السابق، ص 2، إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، ص 46.

(8) بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ص5.

(9) المقري، نفح الطيب، ج1، ص 29، 287.

(10) ابن خلدون، المقدمة، ص 420، خوليان ريبيرا، التربية الإسلامية في الأندلس، ص47.

(11) خوليان ريبيرا، المرجع السابق، ص47، هوداس، محاولة في الخط المغربي، ترجمة عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية، عدد 3، تونس 1966، ص181، 182.

(12) كانت المدارس الابتدائية في الأندلس تعلم التلاميذ منذ البداية كيف يكتبون ويقرأون في الوقت نفسه، ولم يكن هؤلاء التلاميذ يتعلمون رسم الحروف مفردة، طبقاً لقواعد الرسم المعروفة وإنما كانوا يتبعون الطريقة الجميلة، فكانوا يدربون على نسخ نماذج من كلمات كاملة توضع أمامهم؛ ريبيرا – التربية الإسلامية، ص47.

(13) ريبيرا، المرجع السابق، ص47.

(14) ابن خلدون، المقدمة، ص420، 421،، هذا ومن المعروف أن الخط المغربي والأندلسي ينتميان إلى أصل واحد وهو الخط الكوفي الذي انتقل إلى بلادهما، وقد تعددت أنواع الخطوط العربية في المغرب فمنها الخط القيرواني والخط الفاسى والخط السودانى، والخط الأندلسي الذي ساد في معظم بلاد المغرب في فترات لاحقة نتيجة لهجرات الأندلسيين إلى كافة أنحاء المغرب. انظر: التوحيدي، رسالة في علم الكتابة، ص212، هوداس، محاولة في الخط المغربي، ص20، أندرية باكار، المغرب والحرف التقليدية في العمارة، ج 1، ترجمة سامي جرجس، دار أتوليه للنشر، باريس، 1981، ص230.
Safadi, Islamic Calligraphy, London, 1973, p. 23., Issam El Said Andayse Parman , Geometric coslamic Art, London, 1976, p. 129.

(13) هوداس، محاولة في الخط المغربي، ص211. هذا وقد بني هوداس رأيه من خلال دراسته لبعض الرقاع والأوراق التي وصلت إلينا وكانت مستخدمة في الكتابة لدى أهل القيروان وبلاد المغرب فكانوا يستخدمون الخط الكوفي حتى مطلع القرن الرابع الهجري، إلا انهم أخذوا منذ ذلك الحين يلطفون من حدة الأشكال ذات الرؤيا التي تحول دون تسيطرها بسرعة، ونرى أيضا من خلال تلك الرقاع مدى التحول الذي على الخطوط المغربية في المغرب والأندلس. انظر: هوداس، المرجع السابق، ص186،187.

(16) محمد شريفي، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة الجزائر، 1975، ص245.

تطور الخط العربي في المشرق تطورا كبيرا في العصر العباسي فزادت الخطوط العربية على عشرين شكلا، وكلها تعد من الخط الكوفي فهو حينئذ كان خط الدين والدولة، وقد كان يكتب به القرآن منذ أيام الراشدين. أما الخط النسخي فقد كان مستعملا لغير المخطوطات الرسمية حتى طوره الوزير أبو علي مقلة سنة 328هـ فأدخل على الخط النسخي تحسينات كبيرة بعد أن بلغ غاية الاختلال واستخدمه في نسخ المصاحف وكتابة الدواوين. وقد اشتهر بعد ابن مقلة جماعة من الخطاطين هذبوا طريقته وكسوها جمالا وطلاوة أشهرهم ابن البواب الذي ابتكر عدة أقلام، وياقوت المستعصي الذي لقي خط النسخ على يديه الروح التي تسببت في انتشاره بطريقته وأسلوبه دون أي تغيير لمئات من السنين، انظر: عبد الفتاح عبادة، انتشار الخط العربي، ص14، سهيل أنور، الخط البغدادي على بن هلال المشهور بابن البواب، ترجمة محمد بهجة الأثري وعزيز أنور، بغداد 1958، ص 14، 20.

Schimmel, Calligraphy and Islamic culture, New York, 1984 p.19., Safadi., Islamic calligraphy.p.14.

(18) المقري، نفح الطيب، ج3، ص230، عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1984، ص281، مختار العبادي، في تاريخ المغرب والأندلس، الإسكندرية، دار الثقافة، 1987، ص124.

(19) المقري، نفح الطيب، ج3، ص124.

(20) النقط: هو إضافة النقط إلى الحروف المتشابهة في الرسم (كالباء والتاء والثاء)؛ أما علامات الشكل فقد استخدمها الخطاط فوق الحروف وتحتها، وهي الفتحة والضمة والكسرة والشدة. انظر: إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص50، هوداس: محاولة في الخط المغربي، ص194.
هذا ويختلف أهل المشرق عن أهل المغرب في ترتيب الحروف فهي عند المشارقة: أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن هـ و لا ي- أما عند المغاربة: أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش هـ و لا ي. ، القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، جـ3، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة (بدون تاريخ) ص18.

(21) زكي حسن - فنون الإسلام، القاهرة، 1948، ص24، 25، عبد العزيز مرزوق: المصحف الشريف، دراسة تاريخية وفنية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1985، ص 86، 87؛ وقد اهتمت الباحثة الألمانية ماري شميل في دراستها عن الخط العربي والثقافة الإسلامية بإبراز المكانة الكبيرة التي بلغها كبار الخطاطين في بلاط الملوك والحكام. وذكر أمثلة من أشهر الخطاطين المعروفين، انظر:

Schimmel, Calligraphy And Islamic culture, pp. 36-40.

عن المصاحف في الأندلس والمصحف الإمام انظر: سحر سالم، مصحف عثمان ورحلته شرقا وغربا، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1991، ص51، وما بعدها.

ابن عذاري، البيان المغرب، ج2، ص239-241؛ ابن الخطيب: أعمال الأعلام، ص47، 48؛ المقري، نفح الطيب، ج3، ص386.

المقري، نفح الطيب، ج3، ص111؛ خوليان ريبيرا: التربية الإسلامية في الأندلس، ص193.

المقري، نفح الطيب، ج4، ص166.

عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، محمد العربي العلمي، القاهرة 1949، ص372.

الضبي، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967، ص270، جمال محرز، الرسوم الجدارية الإسلامية في البرطل بالحمراء، مدريد، 1951، ص11.

المقري، نفح الطيب، ج3، ص151.

ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص439.

خوليان ريبيرا، التربية الإسلامية في الأندلس، ص239.

زكي حسن، دراسات في مناهج البحث في التاريخ الإسلامي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، ج1، مايو 1950، ص63؛ عبد العزيز سالم، التاريخ والمؤرخون العرب، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1987، ص 152.

(32) عبد العزيز سالم، حول مصادر للتاريخ الإسلامي لا يستخدمها المؤرخون، مجلة الجامعة الإسلامية بالرباط، عدد 24، الرباط 1990، ص 144، عبد العزيز سالم، التاريخ والمؤرخون العرب، ص 152-153.

(33) فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 312، حسين عليوة، الكتابات الأثرية العربية، ص26.

(34) زكي حسن، دراسات في مناهج البحث في التاريخ الإسلامي، ص63، عبد العزيز سالم، حول مصادر للتاريخ الإسلامي لا يستخدمها المؤرخون، ص144.

35. أسهمت النقوش المسجلة على العملات في تصحيح بعض الأخطاء التاريخية المعروفة، ومن أمثلة ذلك أن معظم المصادر العربية تؤكد أن إدريس ابن إدريس بن عبد الله بن الحسن هو الذي أسس مدينة فاس في سنة 192 هـ في حين تذكر مصادر أخرى أن فاس من بناء إدريس الأول بن عبد الله في سنة 172هـ وكان هذا الخلاف في تاريخ إنشاء فاس سببا في حيرة الباحثين إلى أن تم العثور على عملات ضربت في مدينة فاس في سنوات تسبق سنة 192هـ (مثلا في سن 185هـ 186هـ) الأمر الذي يقطع بصحة الرأي القائل بأنها أنشئت في سنة 172هـ ويفسر بروفنسال كيف استقر التاريخ الخاطئ لبناء فاس في 192هـ وحل محل التاريخ الصحيح وهو 172هـ بأن من المحقق وقوع لبس أساسه يرجع إلى خطأ يسير في القراءة بين رقمي سبعين وتسعين وهو خطأ أدى إلى قراءة السبعين على أنها تسعين. انظر: بروفنسال، الإسلام في المغرب والأندلس، ترجمة عبد العزيز سالم، وصلاح حلمي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1990، 29، 30؛ عبد العزيز سالم، التاريخ والمؤرخون العرب، ص 153؛ عبد العزيز سالم، المغرب الكبير، الإسكندرية 1962، ج2، ص 501؛ وقد أثبتت الأيام صدق الآراء التي أوردها الأستاذ بروفنسال في تحديد تاريخ بناء مدينة فاس في سنة 172 من خلال النص الذي أورده المؤرخ الأندلسي ابن سماك العاملي في تحديد تاريخ اختطاط مدينة فاس بسنة 172هـ على يد إدريس الأول بن عبد الله. ابن سماك العاملي، الزهرات المنثورة في نكت الأخبار المنثورة، تحقيق محمود مكي، منشورات المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، مدريد 1984، ص116، وتعليق د. محمود مكي على هذا الموضوع حاشية (3) من نفس الصفحة.

Provincial, Inscriptiones, p. 24.

(36) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص 39، 86.

(37) بدأ اهل المغرب منذ نهاية القرن الثامن الهجري يأخذون بعادة التسجيل لموتاهم متأثرين في ذلك بجيرانهم الأندلسيين فأقاموا الشواهد في مراكش والقيروان وقلعة بني حماد وسموا الشواهد الجنزية «بالمقبريات» ومفردها «مقبرية».

Provincial, Inscripciones, p. 25.

إبراهيم جمعة، المرجع السابق، ص 87.

(38) تقع المقابر الإسلامية في معظم الأحوال خارج الأسوار، بالقرب من الطرق المؤدية إلى الأبواب الرئيسية للمدينة، ولذلك يكثر عدد المقابر في المدن الكبرى، وكانت هناك مقابر صغيرة خاصة بالأمراء والخلفاء تقع في داخل المدينة وهي «الروضات» كروضة قصر قرطبة وروضة قصر الحمراء وروضة أشبيلية.

Torres Balbas, Cementerios hispanomusImanes (Al-Andalus) vol. sXXII, Madrid, 1957, p. 177; Torres Balbas, Ciudades his panomusImanes, Madrid, 1973, p. 236.

عبد العزيز سالم، تاريخ مدينة المرية، ص19.

(39) نشر الأستاذ أوكانيه خيميث مجلدا ضخما عن نقوش المرية جمع فيه كل ما عثر عليه من شواهد قبور ونقوش تأسيسية محفوظة في متاحف مدريد وغرناطة وإشبيلية والمرية، انظر:

Ocana Jimenez, Repertorio de las Inscripions Arabres de Almeria, Madrid, 1964

(40) Ocana Jimenez, El Cufico hispano y su evolucion, pp. 19-25.

(41) (166) زكي حسن: حول مصادر للتاريخ الإسلامي، ص153، عبد العزيز سالم، التاريخ والمؤرخون العرب، ص313.

(42) فريد شافعي: العمارة العربية، ص313.

(43) لأهمية النقوش الكتابية سواء على العمائر أو التحف أو شواهد القبور قام عدد من العلماء بجهد وافر في جمع كميات هائلة من النقوش الكتابية في مجلدات ضخمة وقد قدمت هذه الجهود خدمات جليلة للباحثين في مجال التاريخ والحضارة الإسلامية والآثار على السواء، إذ أمدتهم بوثائق غاية في الأهمية والقيمة، مرتبة ترتيبًا زمنيًا ومصورة ومشروحة بإيجاز، انظر على سبيل المثال:

Van Berchem, Materiaux pour un corpus Inscriptionum Arabicarum, Paris, 1984., Combe, Sauvasget, With: Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe 16 vol.,

هذا ومن العلماء الإسبان الذين اشتغلوا في هذا المجال الأستاذ أوكانية خيمنث الذي نشر عدداً وافراً من النقوش الكتابية التي عثر عليها في قرطبة، وغرناطة وأشبيلية وطليطلة وجيان بحيث لايخلو عدد من مجلة الأندلس الإسبانية من مقالة له عن الكتابات الأثرية. ومن العلماء العرب الذين اشتغلوا في هذا المجال: إبراهيم جمعة، دراسة في تطور النقوش الكتابية؛ سليمان مصطفى، ديوان النقايش العربية الموجودة في المملكة التونسية، إدارة الآثار والفنون بتونس، تونس 1955؛ رشيد بورويبة، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة إبراهيم شبوح، الجزائر 1979،، سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1991، وانظر أيضا: المراجع المذكورة في الحواشي.

(44) Levi Provincal, Inscripciones, pp. 1-25; Torres Balbas: Art his panomusulman hasta la caida delcalifato de Cordoba, p.687; Marcais, L Architecture,muslmane d'occident, p. 177.

(45) Ocana Jimenez: El cufico hispano Y su evoulucion, p.19; Puertas, sa escriture cufica en el placio de los Llone, p. 15; Golvin, L'Art his pano-muslman, Paris, 1979, p. 240; Marcais L'Architecture Muslmane d'occident, p. 250.

(46) Ocana Jimenez, El cufico, p22.

ومسجد عمر بن عدبس هو المسجد الجامع بإشبيلية الذي أقامه القاضي عمر بن عبس ونسب إليه في عهد الأمير عبد الرحمن الأوسط سنة 214هـ. انظر: عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص29؛ عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، ص401.

(47) نطالع على النقش المذكور النص الكتابي التالي: (يرحم الله عبد الرحمن بن الحكم الأمير العدل المهتدي الأمر ببنيان هذا المسجد على يد عمر- بن عدبس قاضي أشبيلية في سنة أربع عشرة ومئتين وكتب عبد البر بن هرون) نظر: Ocana Jimenez. El cufico, p. 24. No.1

(48) نطالع في النقش التاريخي المسجل على هذا الباب والمحفوظ حاليا بمتحف الآثار بأشبيلية النص التالي: (بسم الله... أمر الأمير- أكرمه الله – محمد بن عبد الرحمن ببنيان ما حكم به من هذا المسجد وإتقانه رجاء ثواب الله عليه وذخره به، فتم ذلك في سنة إحدى وأربعين ومائتين على بركة الله وعونه- مسرور نصر فتياه). انظر: Levi Provincal. Inscrptions. p. 1.

مورينو الفن الإسلامي في إسبانيا، ص 52؛ عبد العزيز سالم: في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص 164.

(49) Ocana Jimenez, El cufico, p. 25, 31; Marcias L'Architecture Muslmane d'Occident, p. 177; Golvin: Essai L'Architecitecture Religieuse Musulmane, p. 155.

(50) الخط الكوفي المورق Foliated Kufic نوع من أنواع الخط الكوفي يتميز بثرائه الزخرفي، حيث تتفرع من هامات حروفه التوريقات والتفريعات النباتية المتعددة الأنواع والأشكال. أما الخط الكوفي المخمل أو المزهر. وترتكز الكتابة فيه على مهاد من التوريقات والفروع النباتية التي تمثل أرضية للنقوش الكتابية، انظر: إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص146؛ زكي حسن، فنون الإسلام، ص238.

Flury, *Ornamental kufic Inscripciones on Pottery*. p. 1744; Grohman: The Oigin and Early development of Floriated Kufic, p. 163; Ocana *Jimenez*: El Cufico, p. 25,26.

(51) للمزيد من التفاصيل عن نقوش المسجد الجامع بقرطبة، انظر:

Ocana Jimenez: op. cit., pp. 30-35; Levi Provincal: Inscripciones, p.15.

عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة، ج١، ص ٤٠١؛ محمد عبد العزيز: قراءة جديدة لبعض نقوش المحراب بالمسجد الجامع بقرطبة، مجلة العصور، المجلد الثاني، ج2، الرياض، 1987، ص263.

(52) Torres Balbas: Arte hispanomusulmn hasta la cida de califato de Cordoba, p. 250.

هذا وتتضمن النقوش التي وصلت إلينا من مدينة الزهراء أسماء من شاركوا في أعمال البنيان والزخرفة منهم النقاش سعد، وبدر ومنتصر وفتح وأفلح وسعيد الأحمر ورشيق. انظر: مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا، ص103؛ عبد العزيز سالم، قرطبة حاضرة الخلافة، ج2، ص15.

(53) Ocana Jimenez, La *epigrafia* hispano Arabe Durante El periodo de Taifas Y Al Moravides, (Separate de las Actos del Tv coloquio Hispano-Tune-Cino, palma de *mallorca*), Madrid 1983, p.199.

(54) Puertas, La escritura cufica, p. 15; Marcais L'Architecture Muslmane d'occient,p.252.

Marcais; L'Architecture Musulmane d'Occident. p. 252; Pavon Maldonado: El arte hispano- musulman en su decoracion floral Madrid, 1981, pp. 51-55.

مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا، ص262-265؛ عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص65

Levi Provincal. Ars hispanie. p. 20.

انظر:

Torres Balbas. Ars hispani, p.20. Abdal-Aziz Salem: La puerta del perdon en la gran mezquita almohade de sevila "Al-Andalus: vol. XLIII, 1978. p. 203.

انظر البحوث القيمة في هذا المجال للأستاذ أوكانية خيمنيث:

- Ocana Jimenez: El cufico, p.48, Ocana Jimenez: La epigrafia hispano Arabe durante El periodo de Taifas Y Al Moravides. pp.199-204; Marcais. L'Architecture Muslmane d'Occident. pp.250-251.

رشيد بورويبة، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ص21؛ مارسيه: الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، دمشق، 1977، ص156.

Golvin: L'Arte hispano-musiman, p. 240.

توريس بالباس، الفن المرابطي والموحدي. ترجمة سيد غازي، دار المعارف، الإسكندرية1971ص54.

Purtas, La escrtura cufica. p. 15; Marcais . L'Architecture Muslamne d'Occident, pp. 250-251.

صالح بن قربة، المسكوكات المغربية، الجزائر 1985، ص 526، 556.

مارسيه، الفن الإسلامي، ص156.

- Ocana Jimenez : El cufico, p. 19; Puertas: La escritura cufico, p. 15.

(63) محمد شريفي، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة، ص239 وعن المصاحف الإسلامية، انظر:

عبد العزيز مرزوق: المصحف الشريف، القاهرة، 1985؛

Martin Lings, The Quranic Art of Calligraphy and Illumination, London, 1976.

(64) نطالع في النقش المذكور النص الكتابي التالي بالخط الكوفي (بسملة تصلية...- كل من عليها فان ويبقى وجه- ربك ذو الجلال والإكرام هذا- قبر الشيخ الفقيه أبي القاسم خلف- بن حسن بن فرحون البكري – نور الله ضريحه وقدس روحه- استشهد بشرقي جامع بطليوس حين غدر العدو بها صبيحة- يوم الخميس أول يوم من ربيع الأخر عام ستة وخمسين وخمس مائة) انظر:

Levi Provincal, Inscripciones, p. 59.

(65) انظر عن المقابر الموحدية وما تحتويه من شواهد قبور:

Ocana Jimenez: Una "Maqbariya Almohade Malagena, Al -Andalus p. 224.

(66) باب الغفران: الباب الرئيسي الذي كان يتوسط الواجهة الشمالية للمسجد الجامع بإشبيلية، ويتوسط عقد المدخل باب خشبي من مصراعين تكسوهما صفائح من البرونز مزينة بخطوط متقاطعة تؤلف أشكالا مسدسة تتناوب في وضع أفقي ورأسي، وتقوم بينهما أشكال نجمية في وسطها أشكال مثمنة، وتحتشد في المسدسات الرأسية توريقات رائعة الجمال، وتملأ الأشكال المسدسة الأفقية توريقات تختلط فيها كتابة كوفية تقرأ فيها عبارة «الملك لله» و «البقاء لله» ويحيط بالمصراعين إفريز من الكتابة الكوفية المختلطة بالتوريقات نطالع فيها عبارات «الحمد لله على نعمة الإسلام» و«الشكر لله» و«العزة لله»، وضبتاه من أروع التحف البرونزية في عصر الموحدين، إذا تتخذ كل منهما شكل ورقة نباتية أطرافها على شكل معينات متصلة، وبداخلها أوراق صغيرة مخرمة مزودة بأطراف مدببة وأخرى ملتفة تحيط بها النقوش المنسخية المرتبطة بالتوريقات. انظر: بالباس، الفن المرابطي والموحدي، ص95؛ عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص133.

Marcais L'Architecture Muslmane d'Occident, p. 206; Torres Balbas: Ars hispano- muslmane, p. 137; Abdal-Aziz Salem: La puerta del perdon en la gran mezquita almohade de sevilla, p. 203.

(67) يذكر توريس بالباس أن المواد المستخدمة في الزخرفة في عصر بني نصر هي مواد فقيرة وعادية مثل الجص والأحجار إلا أنها تحولت بمعجزة الفنان وعبقريته إلى مادة للفن والزخرفة ميزت الحمراء عن العمائر الإسلامية الأخرى.

Torres Balbas, Ars hispaniae, p. 77.

(68) تتوفر في الأندلس مواد البناء المختلفة من أحجار ورخام وطمي وأنواع الصلصال الجيد الذي يصنع منه الزليج وكذلك أنواع الرخام والأخشاب المختلفة، انظر: ابن غالب: قطعة من فرحة الأنفس، تحقيق لطفي عبد البديع، مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة 1956، ص21؛ المقري، نفخ الطيب، ج1، ص201.

(69) فريد شافعي، العمارة العربية، ص290.

(70) ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار المعارف، القاهرة (بدون تاريخ)، ص630، ويذكر أدي شير أن الجص معرب عن الفارسية (كج) وأطلق عليه العرب «قص»؛ انظر: أدي أشير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، القاهرة 1987، ص38؛ محمد أمين، ليلى إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 1990، ص29.

(71) حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ج1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1966، ص353.

(72) عبد العزيز سالم، القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية، ص20، 21، سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص208.

(73) عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص85.

Torres Balbas, Ars hispaniae, p. 172.

(74) عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، 85؛ فريد شافعي، العمارة العربية، ص164.

Torres Baslba, Ars h'spaniae, p. 172.

(75) زاره، هيرتسفيلد، تنقيبات سامرا، ترجمة علي منصور، بغداد، وزارة الثقافة 1985، فريد شافعي، العمارة العربية، ص281.

(76) ابن خلدون، المقدمة، ص281.

(77) عن حياة ابن خلدون في بلاط بني نصر ووصفه لقصورهم ومبانيهم واحتفالاتهم، انظر: التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا، تحقيق محمد بن تاويت، القاهرة 1951، ص89-90.

(78) ابن خلدون، المقدمة، ص408 وعن تطور الزخارف الجصية في المنشآت الاندلسية، انظر:

Julio Navaro y Pedro Jimenez, casas y palcios de AL-andalus, siglos XII- XIII, en casas y palcios de AL-Andalus, Madrid ,1995., La decoracion Almohade en la arquitectura domestica, la casa N-10 de Siyasa, " casas y palcios de AL-Andalus, Madrid ,1995.

(79) ابن خلدون، المقدمة، ص408؛ عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص85.

(80) حسن عبد الوهاب، توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية، مجلة المجمع العلمي المصري، مجلد 46، القاهرة، 1954، ص251؛ عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، بيروت، 1988، ص251.

(81) محمد أمين، ليلى إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص53.

(82) حسن عبد الوهاب، توقيعات الصناع، ص554؛ حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج3، ص1076.

(83) المقري، نفح الطيب، ج1، ص201 ابن غالب، فرحة الأنفس، ص143.

(84) الحميري، صفة جزيرة الأندلس، تحقيق ليفي بروفنسال، القاهرة، 1937 ص143؛ عبد العزيز سالم، تاريخ مدينة المرية، ص163.

(85) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، ق4، ج1، ليبيا، تونس، 1979، ص131.

(87) استخدم النقاش طرقاً متعددة في الحفر على الحجر والرخام منها الحفر البارز والحفر الغائر والتنزيل، وهو حفر السطح وملؤه بمادة أخرى أو بلون آخر. انظر: عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص 76، 77؛ عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، ص110، 126.

(87) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، ص 126.

(88) سامي عبد الحليم، الحجر المشهر، القاهرة 1982، ص20؛ محمد أمين، المصطلحات المعمارية، ص33.

(89) عبد العزيز سالم: العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص350-355.

(90) عن فن الحفر على الحجر في عصر بني نصر، انظر:
Torres Balbas, Ars hispaniae,p.170

(91) عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، المكتبة الثقافية، عدد رقم 80، القاهرة، 1963، ص28.

(92) ابن غالب، قطعة من فرحة الأنفس، ص177؛ ابن صاحب لصلاة: تاريخ المن بالأمانة، تحقيق عبد الهادي التازي، بيروت، 1980، ص448.

(93) Torres Balbas, ciudades hispanomusulmanas, p. 405; Torres Balbas. Ars hispaniae, p. 105.

(94) Torres Balbas: Ars hispaniae, p. 105.

(95) Puertas Y cabanelas: Inscrpitions poeticas del partel Y de la Fachada de Comares, p.158

(96) عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص76؛ عبد العزيز مرزوق، قصر الحمراء، ص36؛ Torres Balbas, Ars hispaniae, p. 179.

(97) المقري، نفح الطيب، ج1، ص202.

(98) انظر الدراسة الوصفية لبرج الأسيرة.

(99) Torres Baslba, Ars hispaniae, p. 179.

■ اللوحات من 20-22 عن كتالوج الفن الإسلامي في الأندلس، لوحة 23 عن بابا دبلو

الفصـــل الثـالـث

النقوش الكتابية في قصور الحمراء

دراسة وصفية لنقوش القاعات والأبهاء والأبراج

النقوش الكتابية في قصور الحمراء

دراسة وصفية لنقوش القاعات والأبهاء والأبراج

أولاً: النقوش الكتابية في القاعات والأبهاء

1- المشـور

يقع المِشور في الجزء الأمامي من قصر الحمراء وكان مخصصا للإجتماعات والتشاور بين السلطان ووزرائه وكبار رجال دولته وكان ملحقا به قاعات للكتاب وكبار العاملين في البلاط السلطاني، وقد تعرض الكثير من أبنيته للتعديل والتغيير وحل محلها جزء من كنيسة سانتا ماريا وقد احتفظ لنا ابن الخطيب بوصف أعمال البنيان في المشور الجديد بقصور الحمراء «في شهر ربيع الأول من عام أربعة وستين وسبعمائة استدعى السلطان الناس إلى بنيته الضخمة، سمر الركاب، وحديث الرفاق، وحجة الهمة وفذلكة الحسن، التي ابتدعها لحين ولايته الثانية، هذه المنقذة من البأساء، الفاتحة بالقبول أبواب السماء، واتخذها مجلساً عاما، وإيواناً للمشورة فأغرى بها نفس الملك، وخاطر التهمم، وأطاع داعي التوسع، وتجاوزت الغايات، إذ عمد إلى المشور القديم أثر سلفه، قصيره دكاً، واستضاف إليه ما جاوره تبحراً، فأقام بشرفة مجلس القعود ومنتصب سرير الإمارة».[1]

ويواصل لسان الدين ابن الخطيب وصفه الدقيق للعناصر الزخرفية والكتابية في المشور بقوله «تفننت فيهما الصنائع وتعددت الأشكال والفصوص، ولطفت النقوش، وتناسبت الأصباغ، وماج بحر الزليج في جميع حيطانها، يعلو محصور خواتمه طرة نقش بها منظوم يجمع فصول السياسة قد علت حروفه ورق الذهب الأبريز، وتراكم خلالها سحيق اللازورد»[2]، كذلك أعد ابن الخطيب أشعارًا لتنقش على جدران المشور الجديد اندثرت الآن مع القسم المتهدم من المشور، وقد اعتقد جارثيا جوميث أنها كانت تزين قاعة الأختين[3]، على خلاف ما ذكر ابن الخطيب في نفاضة الجراب «وقلت مما نقش

لوحة (26)
تفاصيل من نقش يزين جدران المشور

في قبة المشور الجديد»[4]، ونطالع النقش المندثر في نقاضة الجراب ونصه:

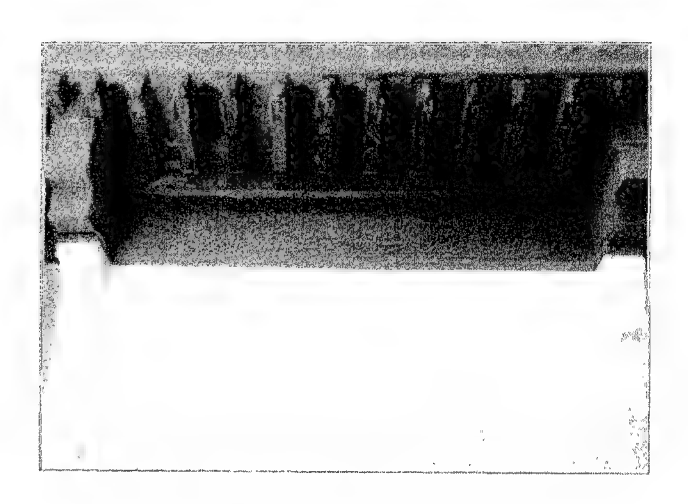
1	شَاهِدْ بِعَيْنِكَ مِنِّي قُرَّةَ العَيْنِ	واعجبْ لِمَا حُزْتَ مِنْ شَكْلٍ ومن زَينِ
2	أنَا الفَرِيدَةُ في دَهرٍ دِيَانَتُهُ	أن لا يُرَى جَامِعًا مَا بَيْنَ أُخْتَينِ
3	قَدْ كُنْت دينا عَلَى الدِّينِ الحَنيفِ فَلَمْ	تلو السَّعَادَة بي للدّين من دَين
4	أشْبَهْتَ في شُهرَةٍ اسْمٍ واشْتِهَارٍ عَلَى	إيوانِ كِسْرَى وَكَمْ بَيْنَ الإوانين
5	بُيوتُ نَارٍ بُذورِ اللهِ قَد طفيت	شَتَّانَ واللهِ مَا بِينَ اليَزِيدَيْنِ
6	كَمْ جَمَّعَ الظَّرفُ مِنّي بَيْنَ مُفْتَرِق	وَأَلَّفَ الحُسْنُ مِنِّي بَيْنَ لَوْنَينِ
7	كَأنّني لَمَبَاني المُلْكِ أجمَعُهَا	عَينٌ ومَوْلاي كالإنْسَانِ في عَيْنِي
8	محمَّد بن أبي الحجَّاج أنشأني	فحجة الحَمْد حَقٌّ دونَمَا مَيْنِ
9	هو الذي جَمَعَتْ يداه بُوركَتَا	للجُودِ والبَأس دَبا بين ضدين
10	هو الذي استخلَصَ السُّلطَان مُجْتَهِدًا	بكل بارِي الظُّبا ماضِي الذبَابَيْنِ
11	واستدركَ الفِتْنَة الشنْعاءَ مِنْ زَمَن	قد ألبس الدين ثوبَ العَارِ والشَّيْنِ
12	ينصرِهِ أرسَلَ اللهُ الصَّبَا نشراً	وأنزلَ الرُّوحَ خفَّاقَ الجَنَاحَيْنِ
13	لا زال شَمَلُ المَعَالي فِيَّ مَجْتَمِعاً	والنصْرُ والفَتْحُ في مَغْنَايَ إلفَيْنِ
14	وكيَف الأَمَل الأقْصَى لمُخْتَرِعِي	رَبٌّ تَنَزَّه عَنْ كَيفٍ وَعَن أيْنِ

وقد تبقى قسم من المشور من المرجح أنه كان جزءاً من القسم الإداري بالحمراء[5]، ومخططه عبارة عن قاعة مستطيلة الشكل ملحق بها مصلى صغير، ويعلو المدخل إلى المشور أسفل مظلة السقف نقش كتابي يرجع إلى عصر السلطان محمد الخامس مسجل بالخط الثلث الأندلسي على الخشب ومحصور داخل إطارات مجدولة مستطيلة الشكل ينتهي طرفاها بعقد مفصص الشكل، وتختلط الكتابات في النقش بالتوريقات النباتية المحفورة في الأرضية الخشبية للنقش (لوحة 27، 28)، ونطالع في النقش الأبيات التالية:

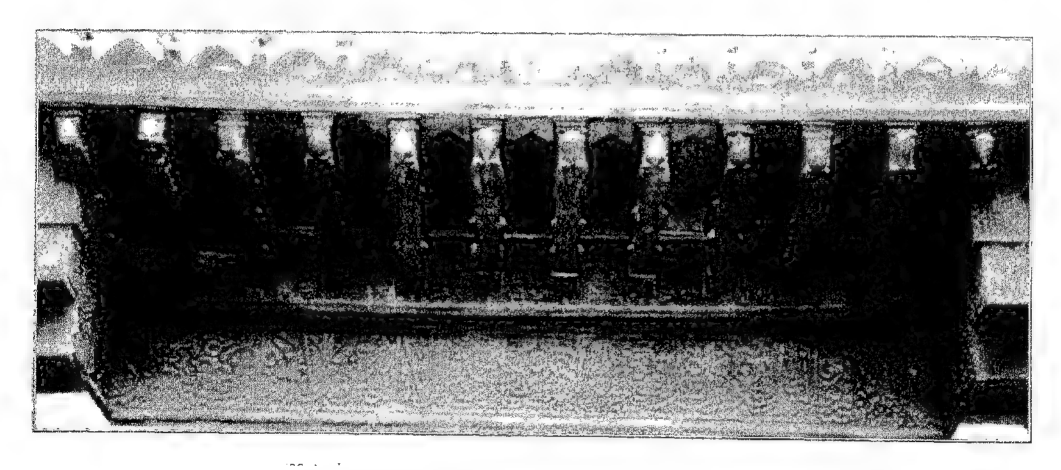
1	يا منصب الملك الرفيعْ	ومحرز الشكل البديعْ
2	فتحْتَ للفتح المبينْ	وحسن صنع وصنيع
3	أثر الإمامْ محمدٍ	ظل الإله على الجميع

يعلو تربيعات الزليج داخل المشور إفريز من الجص بداخله نقش بالخط الثلث نصه «القدرة لله، العزة لله، الملك لله» تتكرر عدة مرات (لوحة 195)، ونطالع داخل إحدى الحنايا زخارف جصية تخطلت بنقش كتابي بالخط الكوفي المضفر نقرأ فيها كلمة «الغبطة» تتكرر عدة مرات ثم نطالع نقش بالخط الثلث نصة الآية الكريمة «وما بكم

من نعمة فمن الله» (لوحة 197). وداخل المشور مصلى صغير مستطيل الشكل محرابه يحيط به زخارف جصية نطالع فيها عبارة «الحمد لله على نعمة الإسلام»، وكلمة «البركة» بالخط الكوفي المضفر، وعلى يمين ويسار المحراب نقش بالخط الثلث نصه الآية «أقبل على صلاتك ولا تكن من الغافلين» (لوحة 196).



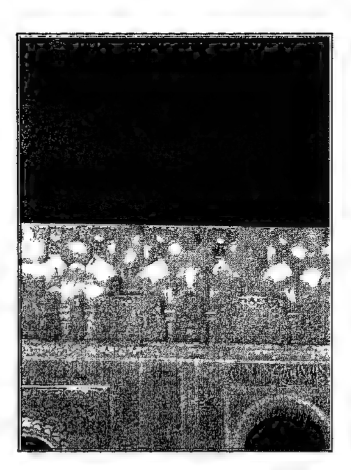
لوحة (27)
واجهة المدخل إلى المشور



لوحة (28)
نقوش الأبيات الشعرية المسجلة على واجهة المشور

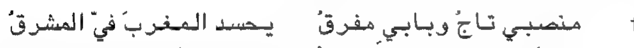
2- قصر قمارش

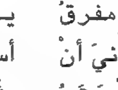
أ- واجهة المدخل إلى قصر قمارش



لوحة (29)
تفاصيل من نقش المدخل إلى قصر قمارش

تعتبر واجهة قصر قمارش من أجمل الواجهات في العمارة الأندلسية من الناحية المعمارية والزخرفية، لذلك خصص لها بويرتاس كتابا مستقلا عن تكوينها المعماري وأصوله[6]، ويعلو واجهة المدخل أسفل الظلة التي تمتد بمحاذاة سقف المدخل نقش كتابي عبارة عن أبيات شعرية من نظم ابن زمرك، ويرجع النقش إلى عصر السلطان محمد الخامس وقد سجل بالخط الثلث الأندلسي على الخشب، ومحصور داخل إطارات مستطيلة الشكل ينتهي طرفاها بعقد مفصص الشكل والنقش عل مهاد من التوريقات النباتية، ونطالع فيه الأبيات التالية: (لوحة 29: 32 شكل 6: 9)





1 منصبي تاجٌ وبابي مفرقٌ يحسد المغربَ فيّ المشرقُ
2 والغَنِي بالله أوصانيَ أنْ أسرع الفَتح لفتحٍ يطرق
3 فأنا منتظر طَلْعَتَهُ مثْل ما يُبدى الصباحَ الأفُقُ
4 أحسَنَ اللهُ له الصُّنْعَ كمَا حَسَّنَ الخَلْقَ له والخلُقُ

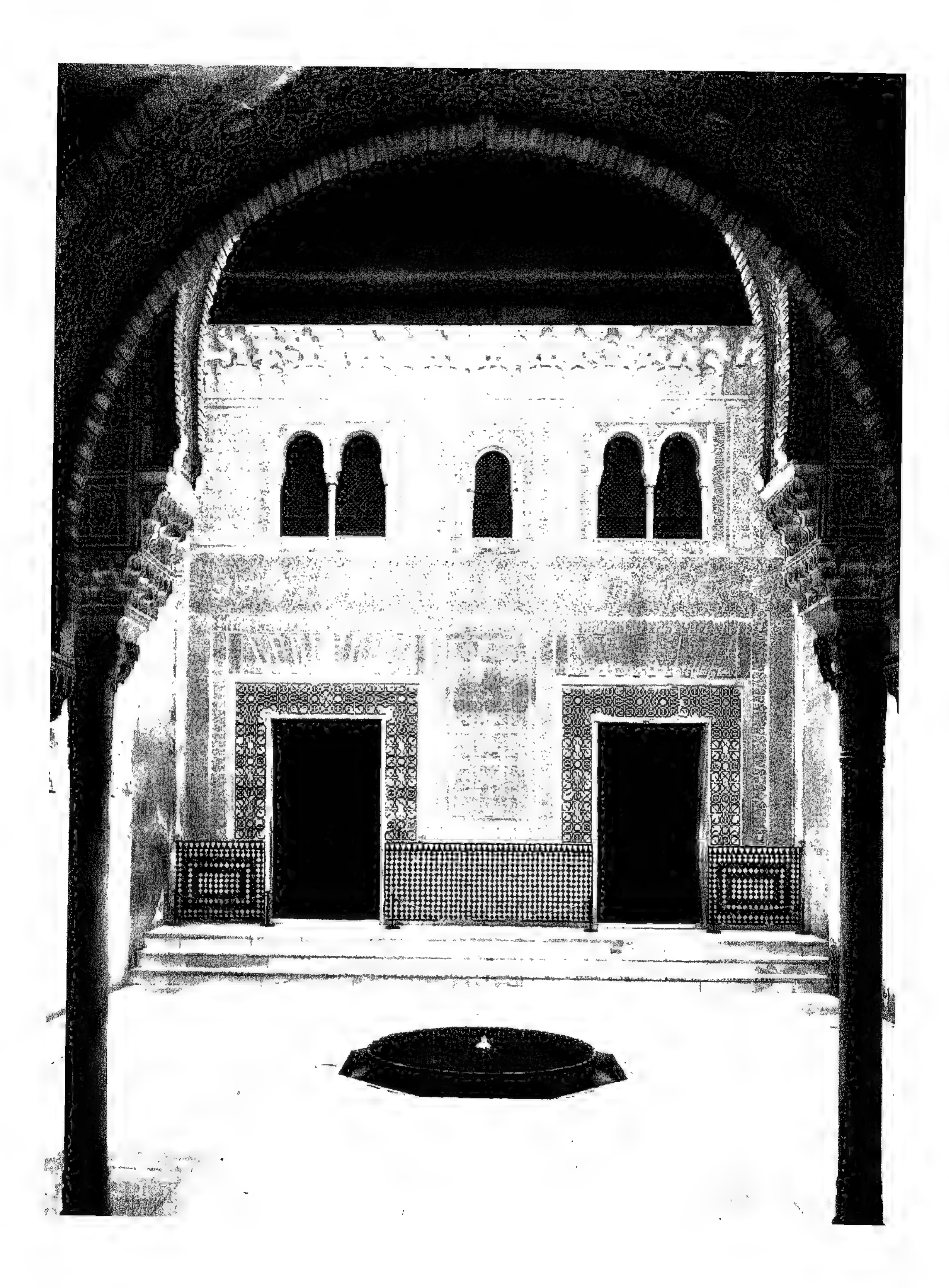
ملاحظات على النقش:

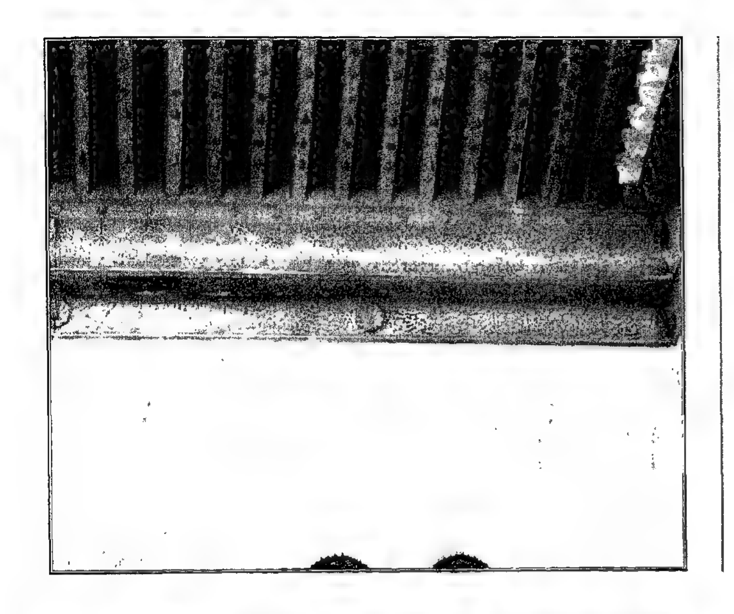
1- لم يكمل لفونتي القنطرة قراءة الشطر الثاني من البيت الثاني، وجاء ترتيبه للأبيات غير منتظم..

2- لم يقرأ جارثيا جوميث حرف الواو في البيت الثاني.

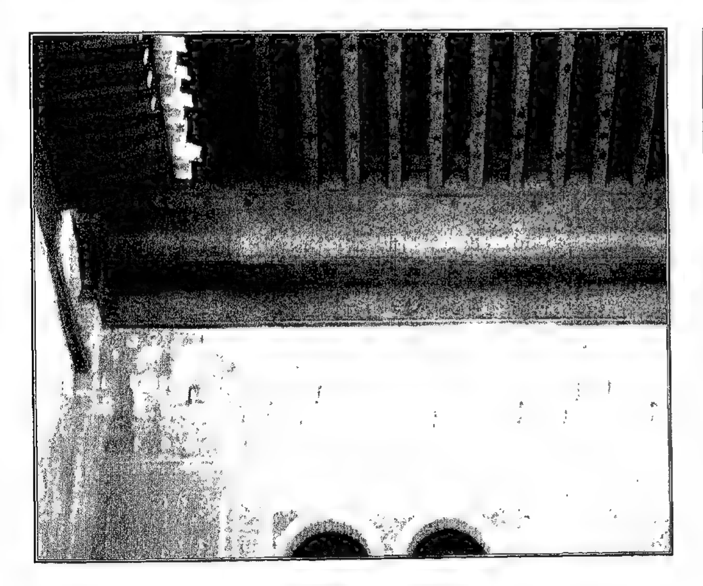
3- قرأ كل من كابنيلاس وبويرتاس كلمة أسرع في البيت الثاني أشرع.[7]

لوحة (30)
واجهة المدخل إلى قصر قمارش





لوحة (31)
الجانب الأيمن من نقش المدخل إلى قصر قمارش



لوحة (32)
الجانب الأيسر من نقش المدخل إلى قصر قمارش



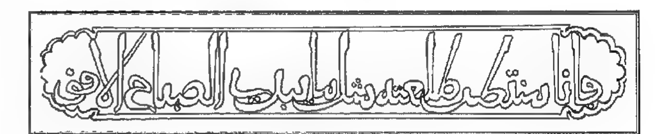
شكل (6)



شكل (7)



شكل (8)

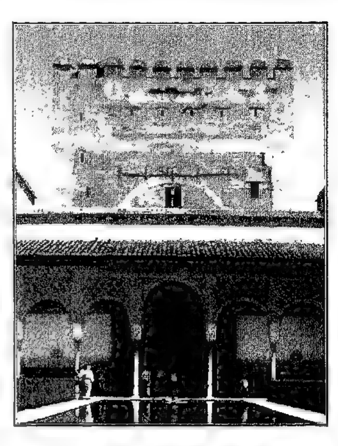


شكل (9)



شكل (10)

الأشكال من (6-10)
رسوم للأبيات الشعرية الخمسة المسجلة على قصر قمارش



لوحة (33)
بهو الريحان وبرج قمارش

ب- بهو الريحان

هذا البهو يعرف ببهو الريحان وبساحة الآس وببهو الريان، وهي تسميات مستحدثة لم ترد في المصادر المعاصرة، إلا أننا وجدنا تسميته في ديوان ابن زمرك وهو «برطل القصر»، وندخل إلى هذا البهو عن طريق واجهة قصر قمارش وهي الواجهة الفخمة التي أنشأها السلطان محمد الخامس لمجموعة القصور الداخلية التي أنشأها السلطان يوسف الأول وجددها وأضاف إليها السلطان محمد الخامس والتي تتضمن القسم الرسمي الخاص بالتشريفات السلطانية والاستقبالات الرسمية، وهي قاعة البركة، وقاعة السفراء ويتقدمها بركة ماء عميقة ومستطيلة الشكل تحف بها الأزهار والرياحيين، ويشرف عليها من الناحية الشمالية والجنوبية رواقان مسقوفان بظلة تشرف على بركة المياة ببائكة مكونة من سبعة عقود نصف دائرية أكبرها العقد الأوسط الذى يليه مدخل كل قاعة مباشرة وتقع على يمينه وعلى يساره الأبيات الشعرية التي نظمها ابن زمرك[8] ووصفها يوسف الثالث بقوله «وقال مما رُسِمَ بالنقش في برطل القصر من دارنا الكريمة يخاطب مولانا الجد أيضاً جدد الله رحمته لديه».[9] والأبيات منقوشة بالخط الثلث الأندلسي وقد أجريت عليها ترميمات عديدة غيرت من أسلوب الخط والكتابة في بعض الأبيات، وكانت حالة النقوش جيدة عندما دونها ووصفها الموريسكي الغرناطي ألونسو دل كاستيو عام 1582 تاريخ تدوين وصفه لبعض نقوش الحمراء[10]، وكان بعض تلك النقوش مطموساً وقد ترك لفونتي القنطرة بعض الفراغات اثناء تدوينها في عام 1859 وما قبلها بقليل أثناء إعداد كتابه عن النقوش العربية في غرناطة وقد أعيد كتابة بعضها وترميمه بصورة جيدة[11] ويبلغ مجموع الأبيات الشعرية اثني عشر بيتا في مدح السلطان محمد الخامس والتغني بانتصارته.

(لوحة 35:44) – (شكل 19:11، 85:79)

و نطالع في النقش الأبيات التالية:

1	تَبَارَكَ مَنْ وَلاَّكَ أَمْرَ عِبَادِهِ	وأوْلَى بِكَ الإِسْلاَمَ فَضْلاً وَأَنْعَمَا
2	فَكَمْ بَلْدَةٍ لِلْكُفْرِ صَبَّحْتَ أَهْلَهَا	وَأَمْسَيْتَ فِي أَعْمَارِهِمْ مُتَحَكِّمَا
3	وَطَوَّقْتَهُمْ طَوْقَ الإِسَارِ فَأَصْبَحُوا	بِبَابِكِ يَبْنُونَ القُصُورَ تَخَدُّمَا
4	وَفَتَّحْتَ بِالسَّيْفِ الْجَزِيرَةَ عَنْوَةً	فَفَتَّحْتَ بَاباً كَانَ لِلنُّصْرِ مُبْهَمَا
5	وَمِنْ قَبْلِهَا اسْتَفْتَحْتَ عِشْرِينَ مَعْقَلاً	وَصَيَّرْتَ مَا فِيهَا (لِجيوشك) مَغْنَمَا
6	فَلَوْ خُيِّرَ الإِسْلاَمُ فِيمَا تُرِيدُهُ	لَمَا اخْتَارَ إلاَّ أَنْ تَعِيشَ وَتَسْلَمَا
7	لَقَدْ لاحَ أَنْوَارُ الجَلاَلِ بِبَابِكَ	يَفْتَرُ مِنْهَا النُّدَى بِشْرًا والسَّمَا
8	وآثَارُهَا فِي كُلِّ مكرمةٍ أَهْدَى	وَأَوْضَحَ بَدْرٍ إِذَا انْتَظَمَا
9	فيَا ابْنَ الْعُلَى وَالْحِلْمِ والْبَأْسِ وَالنَّدَى	وَمَنْ فَاقَ آفَاقَ النُّجُوم إِذَا انْتَمى
10	طَلَعْتَ بِأُفْقِ الْمُلْكِ رَحْمَةً	لِتَجْلُوَ مَا قَدْ كَانَ بِالظُّلْمِ أَظْلَمَا
11	فَأَمَّنْتَ حَتَّى الْغُصْنَ مِنْ نَفْحَةِ الصَّبَا	وَأَرْهَبْتَ حَتَّى النَّجْمَ فِي أُفُقِ السَّمَا
12	فَإِنْ رَعَشَتْ زُهْرُ النُّجُوم فَخِيفَةً	وَإِنْ مَالَ غُصْنُ الْبَانِ شُكْرَكَ يَمَّمَا

ملاحظات على النقش:

1- قرأ جارثيا جوميث كلمة الإسار على أنها الأسارى ، وكلمة فأصبحوا قرأها وأصبحوا. وقد وردت الأبيات في الديوان تطابق النقش.

2- وردت كلمة لجيوشك في الديوان، لجيشك، وقد أوردها الأستاذ جارثيا جوميث لجيشك لضبط بيت الشعر، ولعل كتابة الكلمة جاءت على نحو خاطئ من المرمم لأن قسماً كبيراً من نقوش تلك بهو الريحان أجريت عليه ترميمات.

3- الأبيات السابع والثامن غير موجودة بالديوان وقد أوردها الموسيكي الونسو دل كاستيو، وأعتمد عليه كل من لفونتي القنطرة والماجرو، وقد حلت محلها الأبيات التالية في الديوان:

لَكَ اللَّهُ مِن قَصْرٍ بِهِ أَطْلَعَ الْهُدَى	لأَبْصَارِنَا الْبَدْرَ الْمُنِيرَ الْمُتَمَّمَا
أَجَلُّ بَنِي نَصْرٍ سَنَاءً وَنِعْمَةً	وَأَعْلاَهُمُ فِي هَضْبَةِ الْمُلْكِ مَعْلَمَا

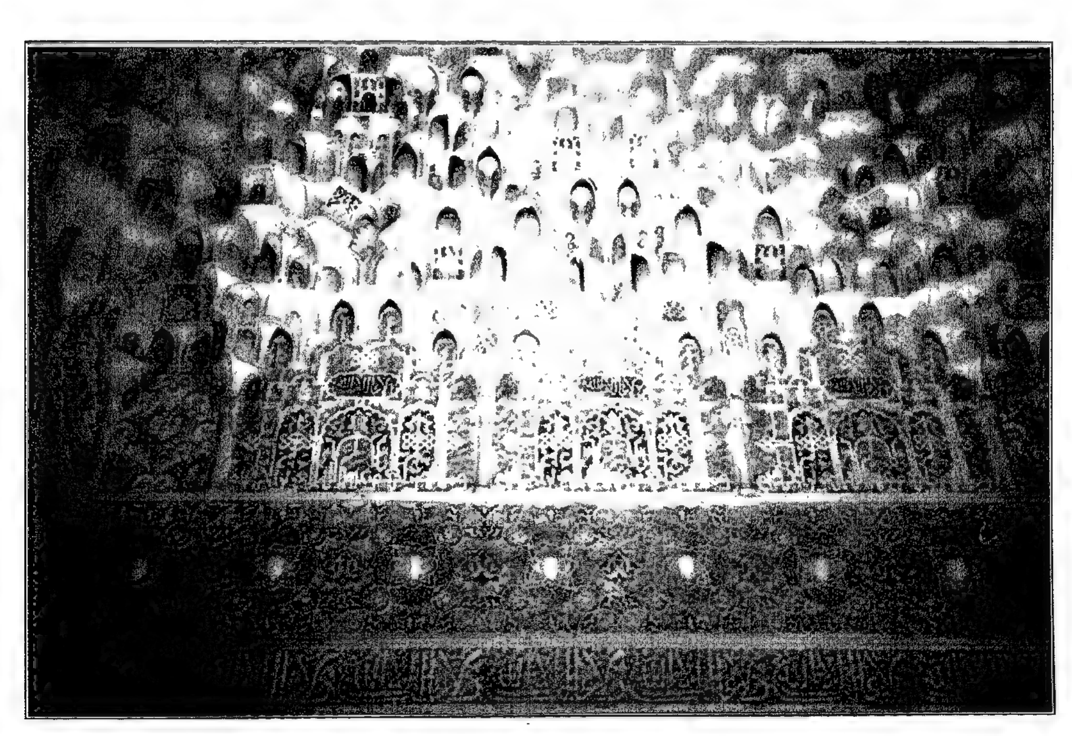
4- ورد الشطر الأول من البيت العاشر في الديوان "طلعت بأفق الملك آية رحمة"، ولم يقرأ لافونتي القنطرة البيت العاشر، وذكره في تعليقه ص79 اعتمادا على ألونسو دل كاستيو مما يؤكد أن بعض الأبيات الشعرية كانت غير موجودة على أيامه وقد أجريت عليها ترميمات حديثة.

5- قرأ جارثيا جوميث كلمة وأرهبت في البيت الحادي عشر فأرهبت.[12]

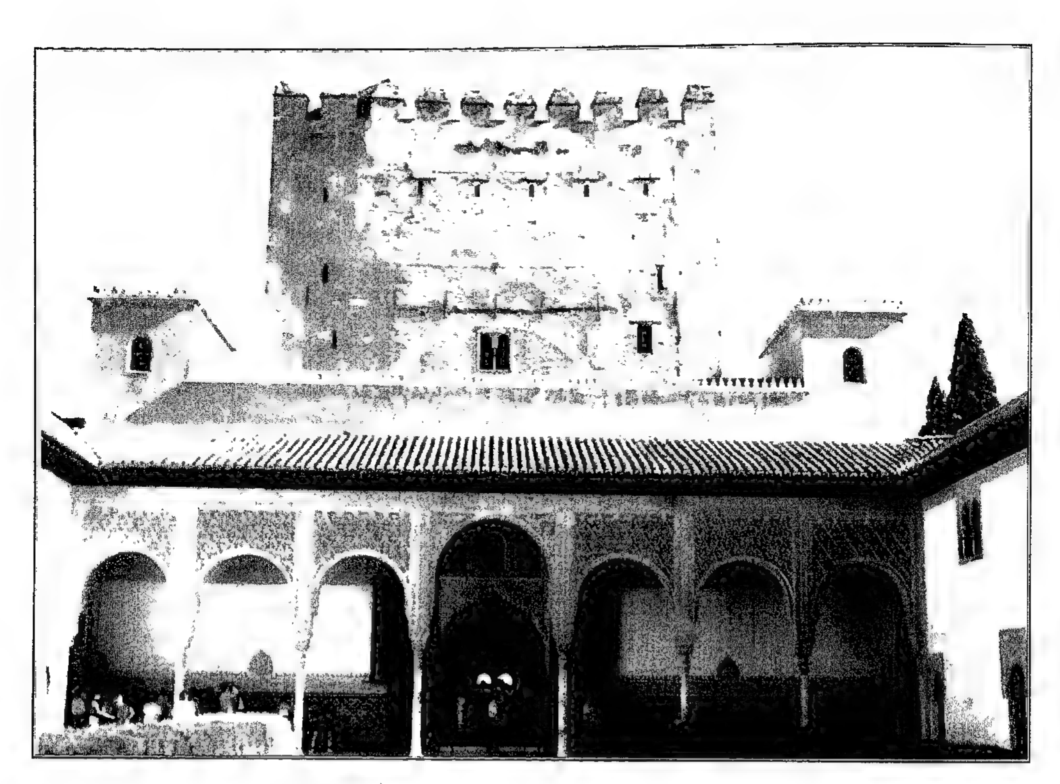
هذا ويعلو الأبيات السابقة عبارة «ولاغالب الا الله» بالخط الثلث تتكرر في أفاريز طولية على جدران بهو الريحان ونطالعها أيضا بالخط الكوفي المضفر تتكرر مرتين على شكل باقة من التوريقات النباتية ويتكون من تقاطع هامات الحروف تكوينات بديعة من الجدائل والضفائر وأشكال العقود المفصصة التي يعلوها أشكال دائرية يتوسطها عبارة عز لمولانا أبي عبد الله الغني بالله، أما إفريز عقد المدخل فنطالع فيه عبارة الغبطة المتصلة، والسعد والتوفيق نعم الرفيق، كذلك نطالع في حنايا مجوفة داخل الحائط الآية الكريمة"وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم" و«النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي عبد الله أمير المسلمين» (لوحة 202 : 213).

ونطالع في نقش إحدى طاقات القسم الغربي من بهو الريحان النقش التالي بالخط الثلث: [13]

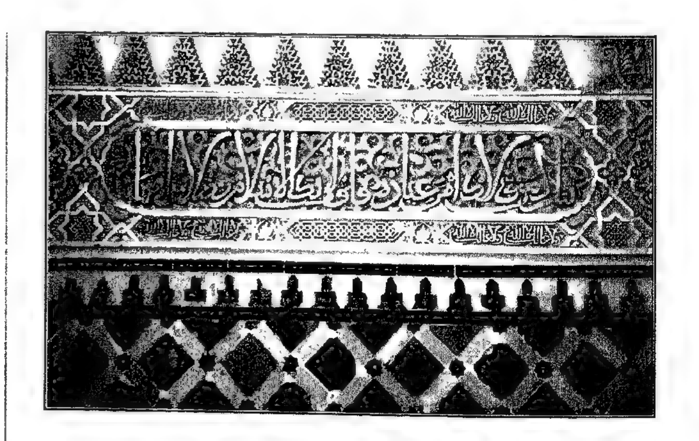
1	يَـا ثِـقَـتِـي يَـا أَمَـلِـي	أَنْـتَ الـرَّجَـا أَنْـتَ الـوَلَـي
2	فَـبِـالـنَّـبِـيِّ الـمُـرْسَـلِ	اخْـتِـمْ بِـخَـيْـرٍ عَـمَـلِـي



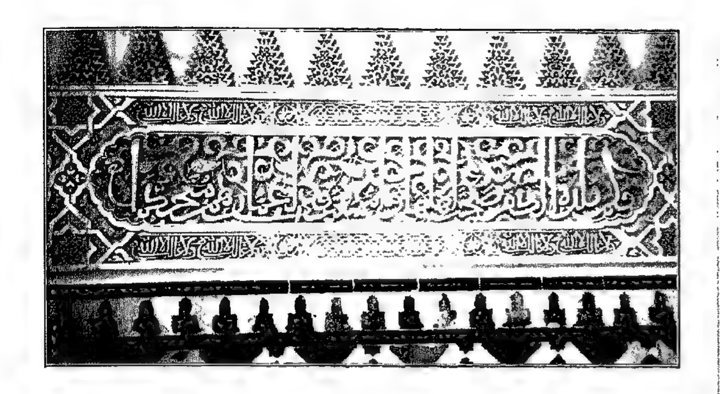
لوحة (34)
نقوش حنية مقرنصة تقع على جانبي المدخل إلى قاعة البركة



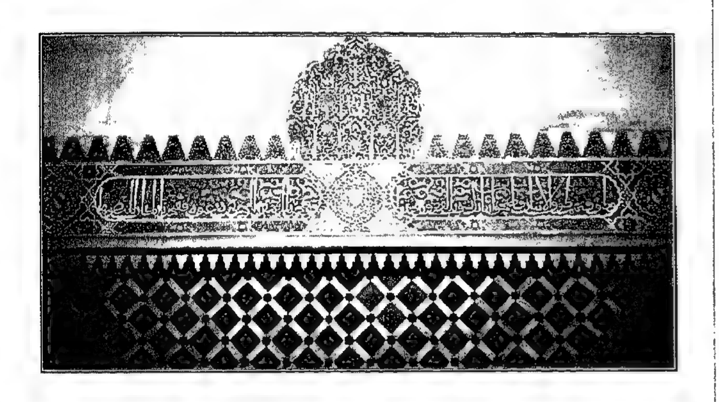
لوحة (35)
البائكة التي تتقدم المدخل إلى قاعتي البركة والسفراء



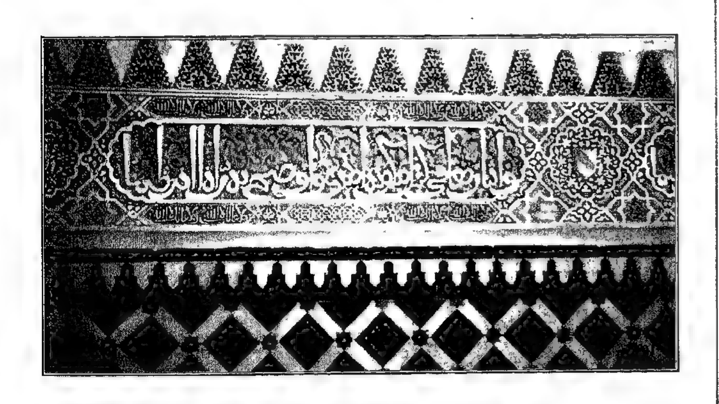
لوحة (36)
البيت الأول - بهو الريحان



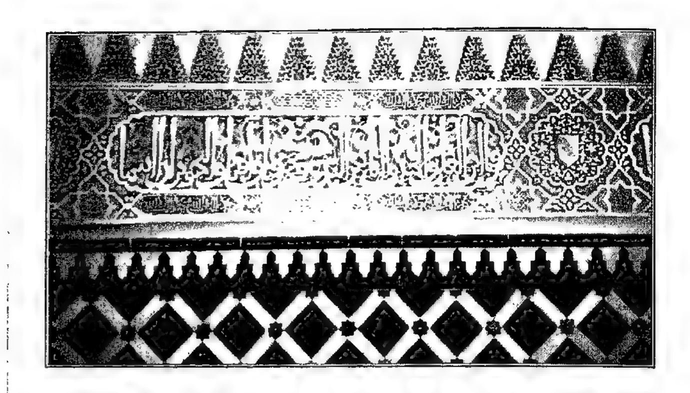
لوحة (37)
البيت الثاني - بهو الريحان



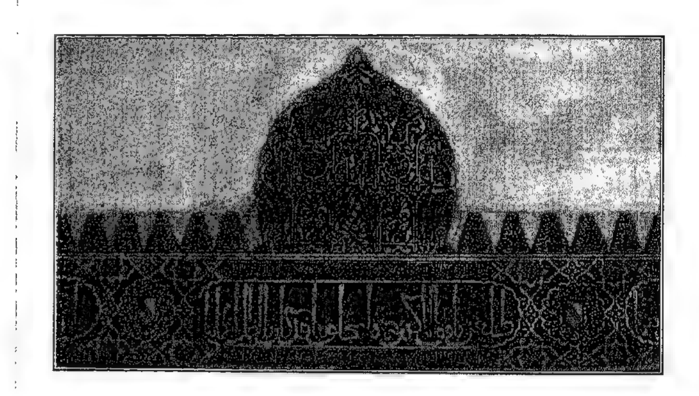
لوحة (38)
البيت الثالث والرابع - بهو الريحان



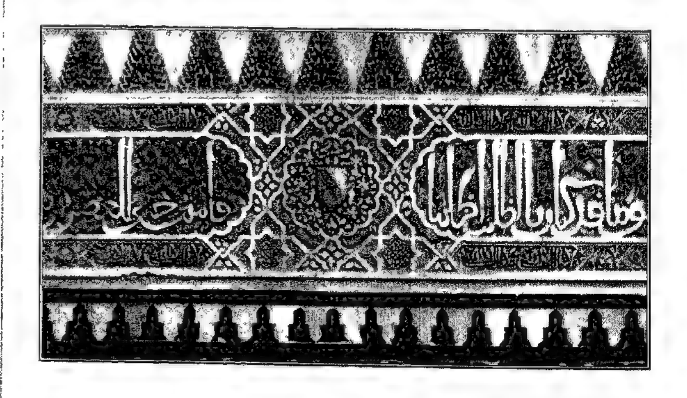
لوحة (39)
البيت الثامن - بهو الريحان



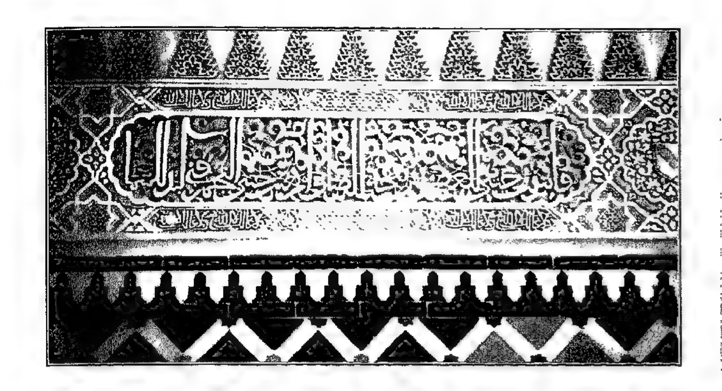
لوحة (40)
البيت التاسع - بهو الريحان



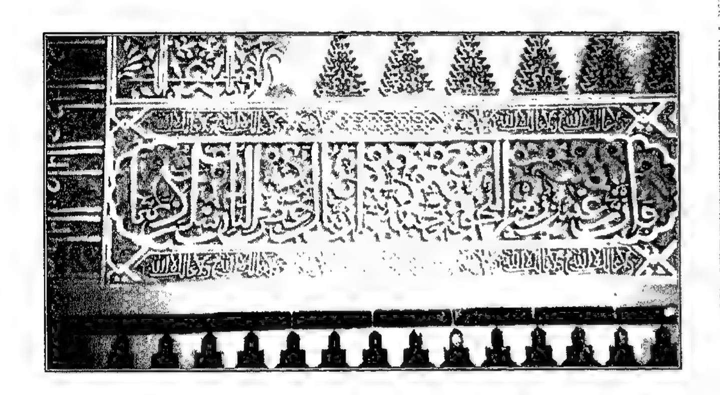
لوحة (41)
البيت العاشر - بهو الريحان



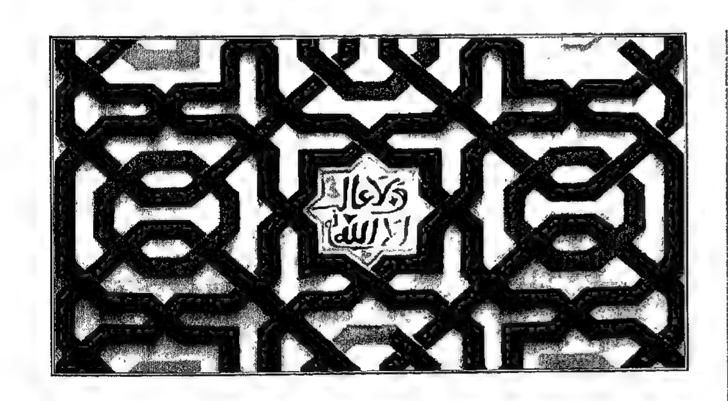
لوحة (42)
تفاصيل من نقوش البيتين العاشر والحادي عشر - بهو الريحان



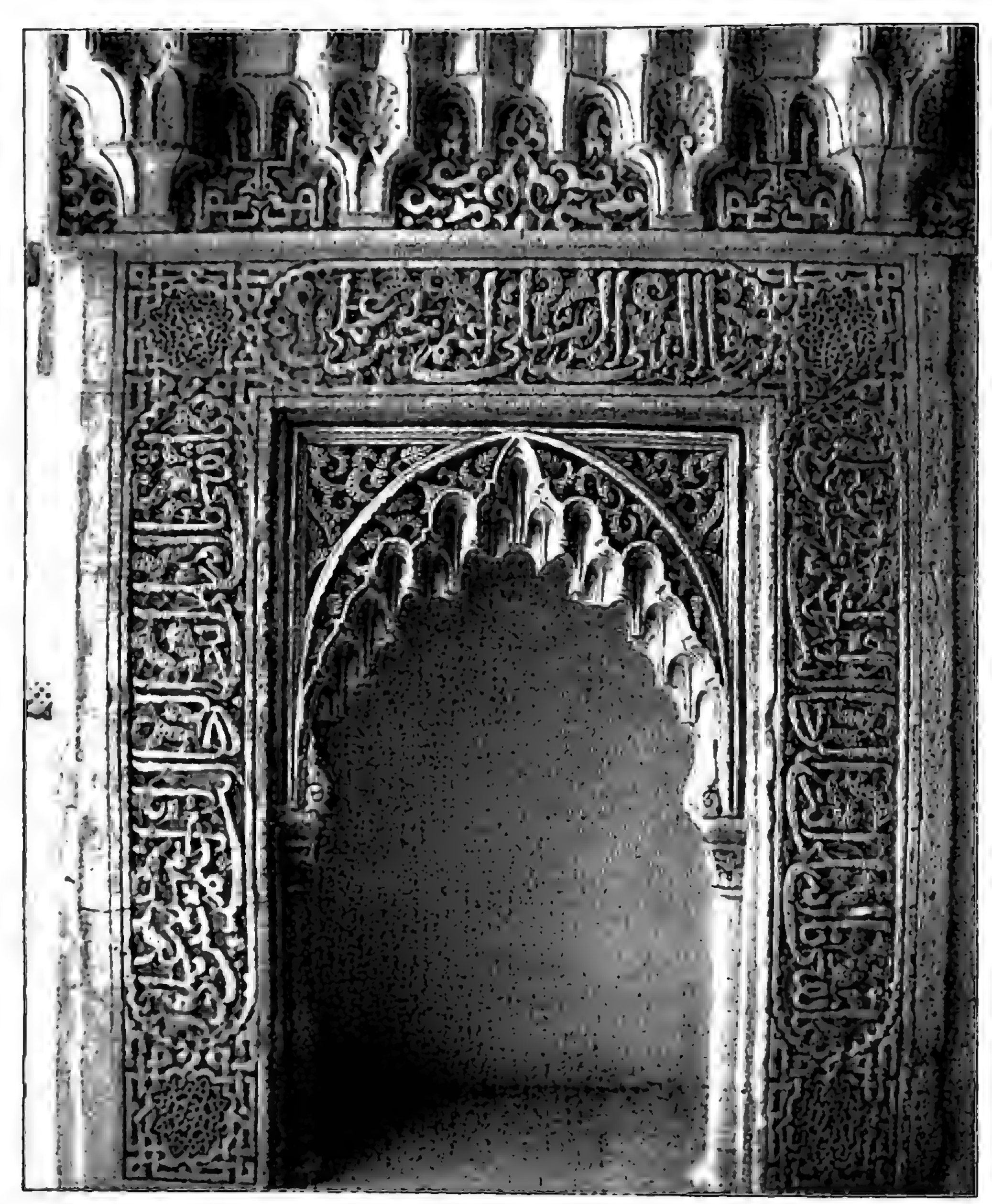
لوحة (43)
البيت الحادي عشر – بهو الريحان



لوحة (44)
البيت الثاني عشر – بهو الريحان

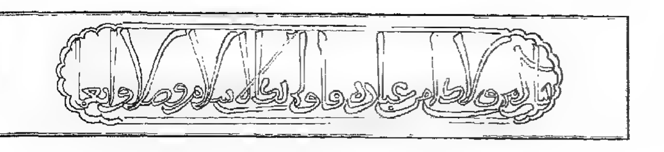


لوحة (45)
شعار بني نصر يتوسط تربيعات الزليج – بهو الريحان

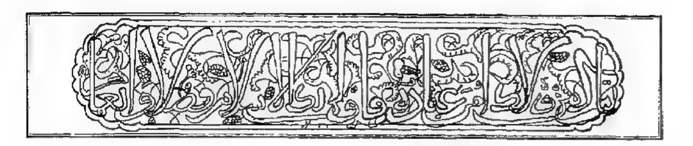


لوحة (٤٤)

النقوش التي تزين إحدى طاقات بهو الريحان



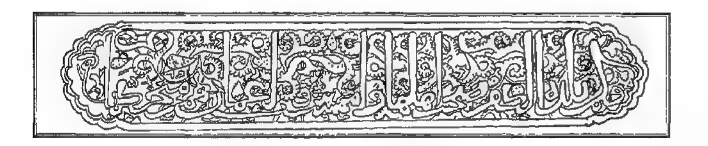
شكل (11)
رسم مفرغ للبيت الأول - بهو الريحان



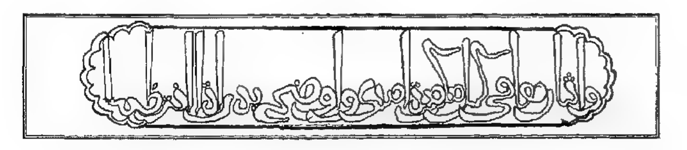
شكل (12)
نقوش وزخارف البيت السابق



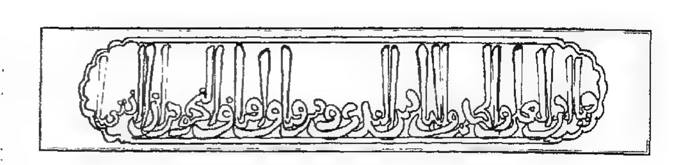
شكل (13)
البيت الثاني - بهو الريحان



شكل (14)
نقوش وزخارف البيت السابق

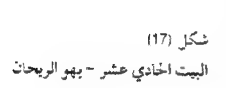


شكل (15)
البيت الثامن - بهو الريحان

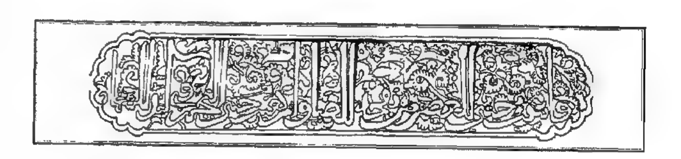


شكل (16)
البيت التاسع - بهو الريحان

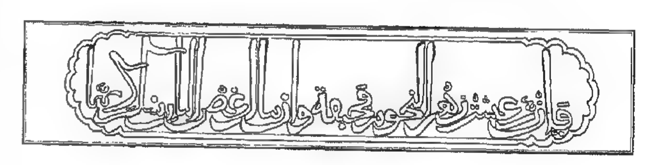




شكل (17)
البيت الحادي عشر - بهو الريحان



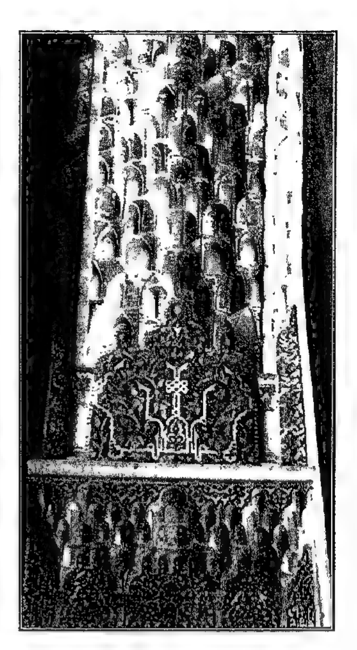
شكل (18)
نقوش وزخارف البيت السابق



شكل (19)
البيت الثاني عشر - بهو الريحان



شكل (20)
رسم مفرغ لنقش يزين إحدى طاقات بهو الريحان



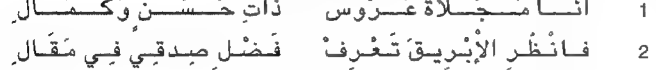
لوحة (47)
نقش بالخط الكوفي المضفر-
يزين عقد المدخل إلى قاعة البركة

ج- قاعة البركة

تتقدم قاعة البركة بهو السفراء وتشرف على بهو الريحان بواسطة عقد مقرنص يكتنفه يمينا ويسارا طاقتان مجوفتان من الرخام معقودتان بعقد مفصص، ويحيط بكل طاقة إفريز مستطيل الشكل ينتهي طرفاه بعقد زخرفي مفصص وينحصر بداخله خمسة أبيات شعرية للوزير ابن زمرك[14] مسجلة بالخط الثلث الأندلسي على مهاد من التوريقات النباتية وترجع تلك الزخارف والنقوش إلى عصر السلطان محمد الخامس، وقد اعتقد الأستاذ جارثيا جوميث أن الأبيات لأبن الجياب وترجع إلى عصر يوسف الأول.[15]

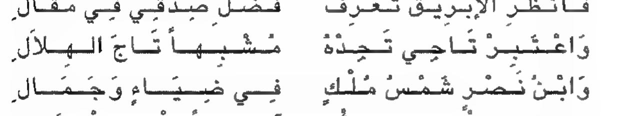
والنقش في حالة جيدة ويحتفظ بصورته الأصلية لعدم إجراء أي ترميمات عليه (لوحة 214).

ونطالع في الطاقة اليمنى الأبيات التالية:



1 أَنــا مَــجْــلاَةُ عَــرُوس ذَاتِ حُــسْــنٍ وَكَــمَــالِ

2 فــانْــظُرِ الإِبْـرِيـقَ تَـعْـرِفْ فَـضْـلَ صِـدقِـي فِـي مَـقَـالِ



3 وَاعْــتَــبِــرْ تَــاجِــي تَــجِــدْهُ مُــشْــبِــهــاً تَــاجَ الــهِــلاَلِ

4 وَابْــنُ نَــصْــرٍ شَــمْــسُ مُــلْــكٍ فِــي ضِــيَــاءٍ وَجَــمَــالِ

5 دَامَ فِــي رِفْــعَــةِ شَــأْنٍ آمِــنــاً وَقْــتَ الــزَّوَالِ

ملاحظات على النقش:

1- قرأ جارثيا جوميث كلمة «فانظر» في البيت الثاني (انظر) وكلمة فضل قرأها قصد، وقد ورد كلمة مقال في الديوان مقالي لتستقيم مع الوزن والقافية.

2- قرأ لفونتي القنطرة كلمة ملك في البيت الرابع «فلك»، وتبعه كل من الماجرو وكابنيلاس وبويرتاس.[16]

ونطالع على الطاقة اليسرى:(لوحة 48)

1	أَنَا مِحْرَا[بْ] صَلاةٍ	سَمْتُهُ سَمْتُ السَّعَادَةْ
2	تحْسِبُ الإبْرِيقَ فِيهِ	قَائِماً يَقْضِي عِبَادَةْ
3	كُلَّمَا يَفْرَغُ مِنْهَا	وَجَبَتْ فِيهَا الإعَادَةْ
4	وَبِمَوْلاَيَ ابْنِ نَصْرٍ	شَرُفَ اللهُ عِبَادَهْ
5	قَدْ نَمَاهُ سَيِّدُ الْخَزْرَجِ	سَعْدُ بْنُ عُبَادَةْ

ملاحظات على النقش:

1- وردت كلمة محراب من البيت الأول في النقش بدون حرف الباء ولعله سهو من النقاش، لذلك قرأها لفونتي القنطرة فخر لصلاة وتبعه كل من الماجرو بويرتاس وكابنيلاس.

2- وردت كلمة الإبريق عند جارثيا جوميث بدون حرف الألف ولعله خطأ مطبعي.

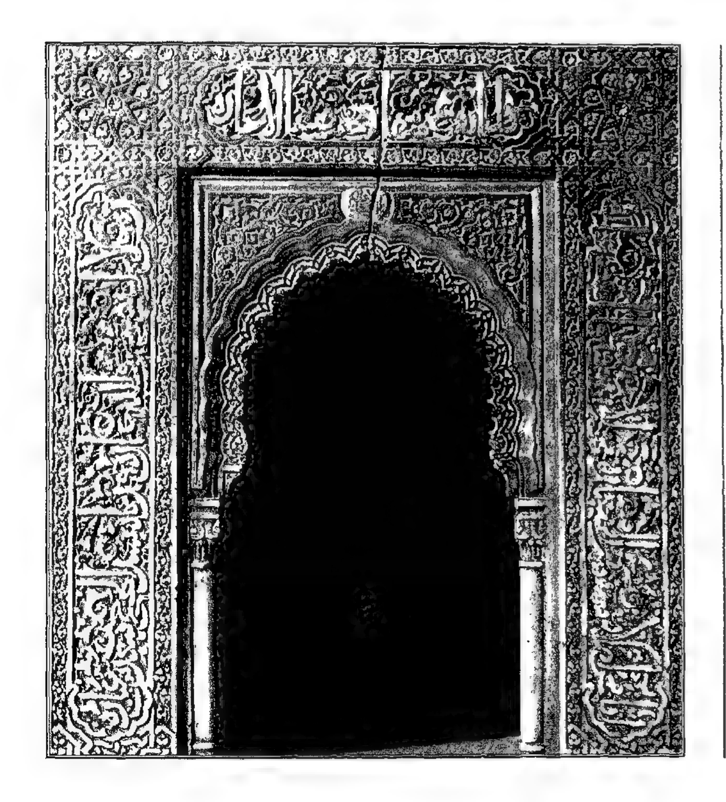
3- قرأ لفونتي القنطرة كلمة يفرغ في البيت الثالث تفرغ، وتبعه كل من كابنيلاس وبويرتاس، وقرأ الماجرو كلمة وجبت في الشطر الثاني من البيت وجفت[17] (لوحة 215-216).

ويلي قاعة البركة ممر يؤدي الى قاعة السفراء اندثرت نقوشه في الوقت الحاضر وقد كانت تزين عقود طاقاته وترجع إلى عصر السلطان محمد الخامس، وكانت موجودة على أيام الموريسكي الغرناطي الونسو دل كاستيو، وأشار إليها لفونتي القنطرة، ونسبها جارثيا جوميث إلى يوسف الأول[18]، وقد وردت بديوان ابن زمرك أنها كانت مسجلة حول إحدى خزانتي البيت[19] ونصها:

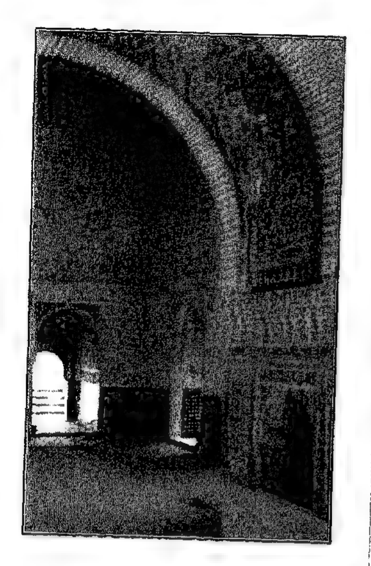
1	يَا ابْنَ الْمُلُوكِ وَأَبْنَاءِ الْمُلُوكِ وَمَنْ	تَعْنُو الْنُّجُومُ لَهُمْ قَدْراً إِذَا انْتَسَبُوا
2	إِنْ كُنْتَ شَيَّدْتَ قَصْرًا لا نَظِيرَ لَهُ	حَازَ الْعُلَى وَسَمَتْ مِنْ دُونِهِ الرُّتَبُ
3	حَيْثُ الْخِلاَفَةُ يُتْلَى مِنْ عَجَائِبِهَا	غَرَائِباً أُودِعَتْهَا الصُّحْبُ وَالْكُتُبُ
4	شَيَّدْتَ لِلدِّينِ فِي الْعَلْيَاءِ شَاهِقَةً	بَيْتاً مِنَ الْعِزِّ لَمْ تُمْدَدْ لَهُ طُنُبُ
5	كَمْ مِنْ يَدٍ لَكَ فِي الإِسْلاَمِ قَدْ سَلَفَتْ	تَخْفَي وَيَظْهَرُ مِن آثَارِهَا الْعَجَبُ
6	نُعْمَى وَلاَ مِنَّةٌ جَدْوَى وَلاَ عِدَةٌ	رُحْمَى ولاَ غِلْظَةٌ عَفْوٌ وَلاَ سَبَبُ

ونُقش حول الطاقة الأخرى:

1	إنَّ ابْنَ نَصرٍ وَمَا أَدْرَاكَ مِنْ مَلِكٍ	مِنْ قَصْرِهِ طَالِعَاتُ النَّصْرِ تُرْتَقَبُ
2	مُؤيَّدٌ تَرْهَبُ الآلاَفُ صَوْلَتَهُ	لَوْ أَوْعَدَ الأُفْقَ مَا لاَحَتْ لَهُ شُهُبُ
3	يَحْذُو المُلُوكَ إلَى أَبْوَابِهِ رَهَبٌ	إذَا العُفَاةُ حَدَاهَا نَحْوَهَا الوَغْبُ
4	مِمَّا تَعَوَّدَ مِنْ جُودٍ وَمِنْ كَرَمِ	لاَ يُمْسِكُ المَالَ إلاَّ رَيْثَمَا يَهَبُ
5	لاَ زَالَ فِي عِزَّةٍ تَعْنُو المُلُوكُ لَهَا	وَيَرْهَبُ البَأْسَ مِنْهَا العُجْمُ والعَرَبُ
6	وَخَلَّدَ اللهُ قَصْرًا أَنْتَ سَاكِنُهُ	وَالنَّصْرُ فِيهِ إلَى عَلْيَاكَ يَنْتَسِبُ



لوحة (48)
نقوش الأبيات التي تزين الطاقة اليسرى – قاعة البركة



لوحة (49)
نقوش عقد المدخل إلى قاعة السفراء

د- قاعة السفراء

يرجع الفضل في إنشاء هذه القاعة إلى السلطان أبي الحجاج يوسف الأول وقد عرفت بعدة مسميات منها قاعة السفراء Salon de Embajadores أو قاعة قمارش Salon de Comares، وأيضًا تعرف بقاعة العرش Salon de Torono والقاعة كما هو واضح من نقوشها الكتابية كانت مخصصة لمجلس السلطان، واستقبال الوفود والسفارات.[20]

وتعتبر القاعة من أعظم مجالس قصور الحمراء من حيث الاتساع الفسيح وارتفاع القبة الشاهقة التي تعلوها، وتخطيط القاعة مربع الشكل تبلغ مساحتها نحو 18×11م² ويبلغ ارتفاع القبة 23 متراً ويعلو القاعة برج ضخم مربع الشكل تتخلله فتحات ونوافذ عديدة للإضاءة والتهوية، ويتوج البرج من أعلاه شرافات على شكل هرم ناقص على قاعدة مربعة الشكل.[21]

ويكتنف باطن عقد المدخل إلى القاعة على يمين ويسار الداخل طاقتان مجوفتان معقودتان بعقدين من العقود ثلاثية الفصوص ويدور بتربيعة كل منهما إزار كتابي منقوش بالخط النسخي يتضمن أبياتاً شعرية من ديوان الوزير لسان الدين ابن الخطيب في مدح السلطان يوسف الأول وذكر مآثره والتغني بمنشآته وأعماله المعمارية.[22] ويبلغ ارتفاع الإزار الكتابي لكل طاقة 156 سم وعرضه 96 سم.

وفيما يلي نص النقوش الكتابية:

الطاقة اليمنى (لوحة 50)

- يبدأ النقش بعبارة «الحمد لله» ثم يليها الأبيات الشعرية التالية منقوشة بالخط الثلث الأندلسي على مهاد من الزخارف النباتية.

1	فقتُ الحسان بحليتي وبتاجي	فهوتْ إلى الشهب في الأبراجِ
2	يبدُو إناءُ الماء فيه كعابد	في قبلة المحراب قام يناجي
3	ضمنتْ على مر الزمان مكارمي	ريَّ الأوام وحاجة المحتاج[23]
4	فكأنني استقريتُ آثار الندى	من كفّ مولانا أبي الحجاج
5	لازال بدراً في سمائي لائحا	مالاح بدرٌ في الظلام الداجي[24]

ملاحظات على النقش:

1- قرأ لافونتي القنطرة كلمة «فهوت في البيت الأول» على أنها «وهوت»[25]، وتبعه في ذلك كل من أنطونيو الماجرو[26] وماريا خيسوس روبييرا[27] وجارثيا جومث[28] والصحيح ما اثبتناه طبقاً للنقش وما ورد في ديوان لسان الدين ابن الخطيب.[29]

2- قرأ لافونتي عبارة «رى الأوام» في البيت الثالث على أنها «ذى الأوام»[30] وتبعه في تلك القراءة الماجرو.[31]

3- قرأ لافونتي كلمة «استقريت» في البيت الرابع على أنها «استقربت» وأقره على تلك القراءة كل من الماجرو، وروبييرا.[32]

4- وردت عبارة «سمائي لائحاً» في ديوان ابن الخطيب «سماء خلافة»[33]، ويبدو أنها تحريف من الناسخ والصحيح ما أثبتناه طبقاً للنقش.

5- وردت الأبيات وبها اخطاء كثيرة في رحلة الغزال الى أسبانيا.[34]

■ **الطاقة اليسرى** (لوحة 51)

يبدأ النقش بعبارة «الحمد لله» ثم يليها الأبيات الشعرية التالية منقوشة بالخط الثلث الأندلسي على مهاد من الزخارف النباتية.

1	رقّمتْ أنامل صانعي ديباج[35]	من بعد ما نظمتْ جواهر تاج
2	وحكيتُ كرسيّ العروس وزدته	إنّي ضمنتُ سعادة الأزواج
3	مَن جاءني يشكو الظماء فموردي	صرفُ الزلال العذب دون مزاج[36]
4	فكأنّني قوس الغمام إذا بدا	والشمس مولانا أبو الحجاج
5	لازال محروس المثابة ماغدا	بيتُ الإلاه(الإله) مثابة الحجاج[37]

ملاحظات على النقش:

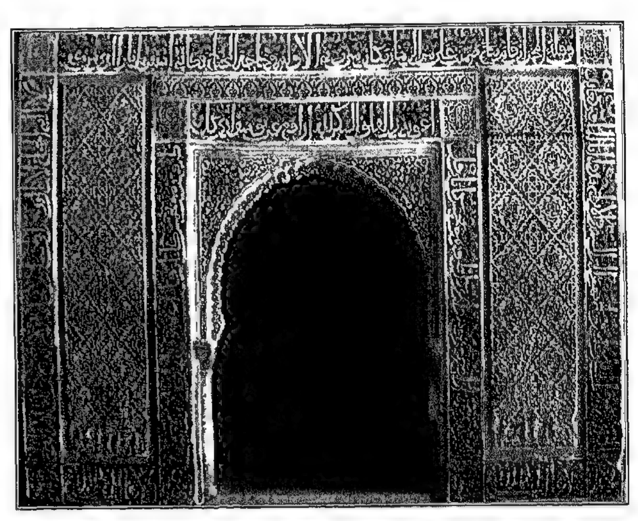
1- قرأ لافونتي كلمة «رقمت» في البيت الأول على أنها «دقت»[38] وأخذ بهذه القراءة الماجرو.[39]

2- وردت كلمة «الغمام» في البيت الرابع من الديوان «السماء»[40] والصحيح ما أثبتناه طبقاً للنقش ولعلها تحريف من الناسخ.

3- وردت الأبيات السابقة في رحلة ابن عثمان المكناسى بصورة جيدة عدا بعض الأخطاء في البيت الخامس.[41]

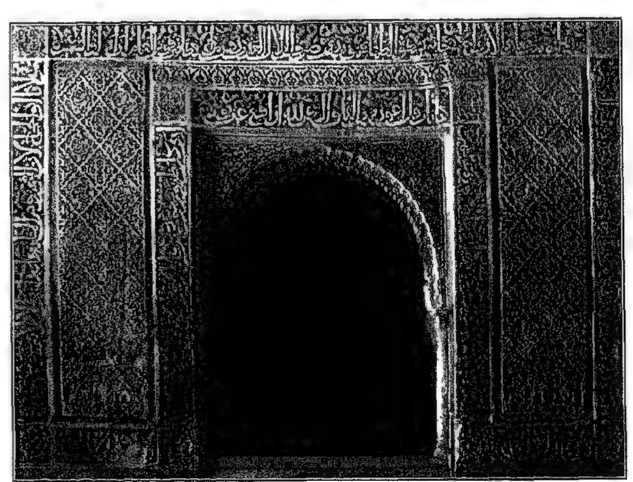
يعلو عقد كل طاقة من الطاقتين سالفتي الذكر تربيعة تشتمل على إزار منقوش بالخط الثلث على مهاد من الزخارف النباتية، نصه:

1	أدافــع عــن يــوســف	أذي كــل طــرف رمــق
2	بــخــمس كــآيــات قــل	أعــوذ بــرب الــفــلــق



لوحة (50)

نقوش الطاقة اليمنى - المدخل إلى قاعة السفراء



لوحة (51)

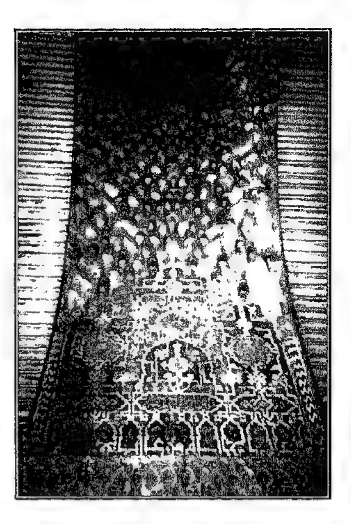
نقوش الطاقة اليسرى - المدخل إلى قاعة السفراء

ويبدأ النقش بعبارة الحمد لله وحده، وينتهي بعبارة «الشكر لله»[42] وتتكرر العبارات السابقة مرة أخرى بدون العبارة الأولى «الحمد لله وحده» لينتهي النقش بعبارة «القدرة لله»، والأبيات السابقة الغرض منها منع الحسد ورد الأذى عن السلطان يوسف الأول.

وعلى يمين النقش السابق ويساره إطار مستطيل الشكل قوام زخارفه المعينات المتداخلة والمتشابكة على مهاد من التوريقات، ونقش بداخله المعينات عبارات منه: «الملك لله» و«القدرة لله» و«البقاء لله» بالخط الثلث الدقيق.

ويعلو كل طاقة من الطاقتين الجانبيتين وداخل تجويف عقد المدخل نقش كتابي بالخط الكوفي المضفر نطالع فيه شعار بني نصر: «ولا غالب إلا الله» يتكرر مرتين وينتج عن تعانق رؤوس سيقان الحروف «الهامات» تشكيلات هندسية رائعة قوامها عقود مفصصة مدببة الرؤوس تنتهي بعقدة هندسية تعلو رأس كل عقد منها وتنتهي العقد من أعلى بأفريز مستطيل الشكل يشتمل على نقش نسخي نصه: «عز لمولانا أبي الحجاج عز نصره» (لوحة 49، 52).

ويعلو هذا النقش تشكيل هندسي يعتبر امتداداً للإفريز الأدنى قوامه لفظ الجلالة يطوقه من أعلاه عقد من الفستونات وتتوسطه كلمة «ربنا» بالخط النسخي الأندلسي عبارة «ولا غالب إلا الله» ويتوج التكوين الزخرفي من أعلى نقش بالخط النسخي داخل إفريز مستطيل الشكل نصه «الحمد لله على نعمة الإسلام».



لوحة (52)
نقش بالخط الكوفي المضفر يزين عقد المدخل إلى قاعة السفراء

لوحة (53)
نقوش وزخارف قاعة السفراء

▪ النقوش الداخلية بقاعة السفراء

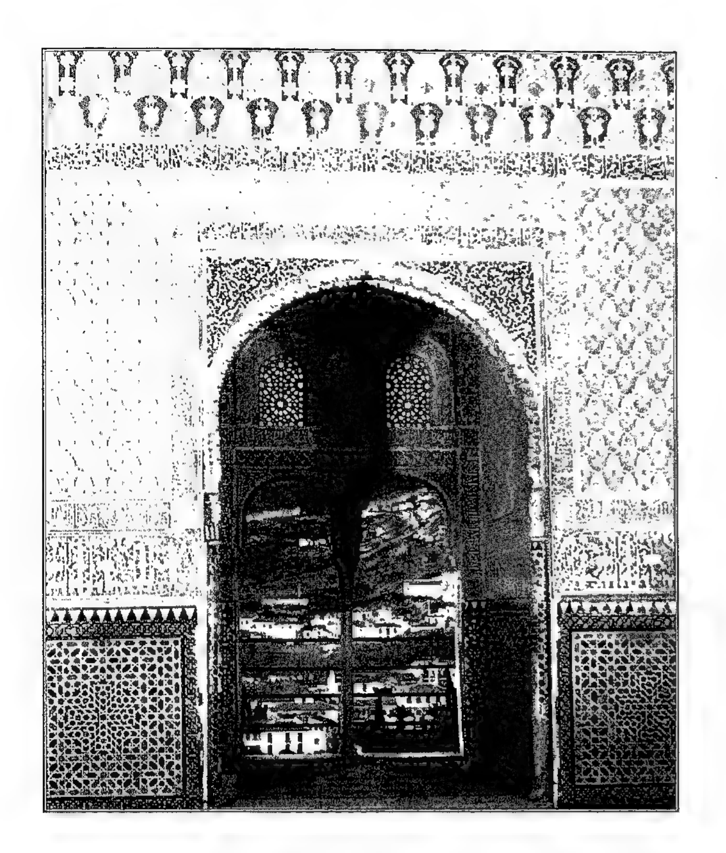
تتخذ القاعة من الداخل شكلاً مربعاً وتطل على الخارج بتسع شرفات منها ثلاث تنفتح في كل من الجدارين الجانبيين الأيمن والأيسر للقاعة، وثلاث شرفات في مواجهة الداخل إليها، وتزدان جدران القاعة وشرفاتها من الداخل بزخارف ونقوش تعتبر من أروع ما أنتجه الفنان المسلم، فقد قسم الفنان جدران القاعة إلى مساحات هندسية منتظمة قوامها المستطيلات والمربعات والأشرطة والأفاريز الطولية والعرضية تمتد في مساحات متناظرة ومتماثلة[43] (لوحة 53، 56).

وقد كسيت الأشكال الهندسية السابقة بحشوات زخرفية متنوعة نباتية وكتابية وهندسية، وتتنوع النقوش الكتابية على جدران القاعة وتمتد داخل أشرطة وأفاريز ذات مساحات كبيرة لتلائم الاتساع الفسيح للقاعة.[44]

ويتنقل البصر بين التشكيلات الزخرفية المتنوعة من أدنى الجدران إلى أعلاها في يسر وتتولد في النفس عن التطلع إليها أحاسيس بالنشوة والمتعة التي يحدثها التناسق في التكوين، وأول ما تقع عليه عين الناظر إلى هذه التنميقات والحليات التربيعات الزليجية التي تكسو الأزر الدنيا من الجدران وتبدو هذه التربيعات في أبهى صورها بتنوعها وتناسق ألوانها.[45]

ويعلو الإزار الأدنى الذي تكسوه التربيعات الزليجية المشار إليها نقش بالخط الكوفي المضفر داخل حشوة مستطيلة الشكل ينتهي طرفاها على اليمين واليسار بعقود مفصصة، ونطالع في النقش عبارة **«اللهم لك الحمد دائماً يا الله ولك الشكر قائماً»**، ويتكرر النقش الكتابي أفقيًا في سائر جدران القاعة 16 مرة (لوحة 55).

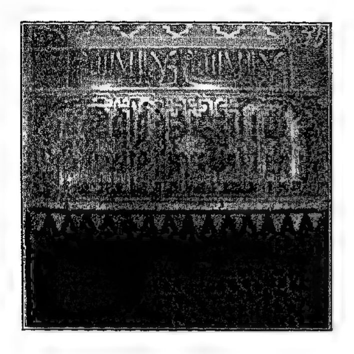
وتعلو النقش السابق عبارة **«ولا غالب إلا الله»** منقوشة بالخط النسخي لتدور حول جدران القاعة على نحو متكرر، ويعلو ذلك أفاريز طولية مستطيلة الشكل تحصر بداخلها زخارف من المعينات والتوريقات متعددة الأشكال تختلف في كل حشوة عن الأخرى من



لوحة (54)
إحدى شرفات قاعة السفراء

حيث العناصر الزخرفية التي تزدان بها وتختلف هذه الأفاريز سالفة الذكر في زوايا القاعة فبدلاً من التشكيل الزخرفي الهندسي والنباتي الخالص، يضيف الفنان العنصر الكتابي فنشهد شبكة من المعينات تستند على بائكة من العقود الزخرفية التي تحصر بين أعمدتها عبارة «**ولا غالب إلا الله**» منقوشة بالخط الكوفي ويتوسط شبكة المعينات شعار السلطان يوسف الأول «**عز لمولانا السلطان أبي الحجاج**» بالخط الثلث، ويعلو النقش السابق عبارة «**نصره الله**» بالخط النسخي داخل إطار هندسي.

وفي جانب آخر من القاعة تتنوع العبارات داخل المعينات، فنطالع الكلمات التالية منقوشة بالخط النسخي «**البقاء لله**» و «**لعزة لله**» وتتنوع تلك العبارات وتتخذ شكل شريطين متموجين الأدنى



لوحة (55)
زخارف ونقوش من قاعة السفراء

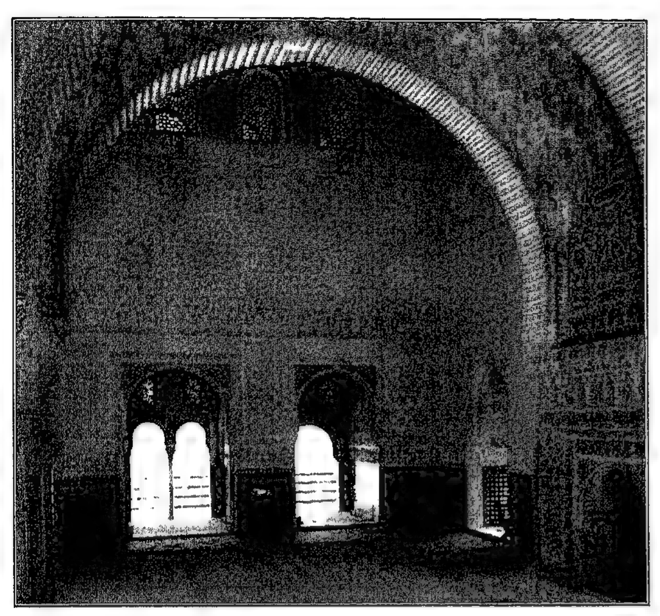
جنباته مقعرة والأعلى محدبة، ونطالع فيها العبارات التالية: **«البقاء لله والعز القائم لله والملك لله»**.

وفي إطار آخر نرى التشكيل الهندسي يتخذ شكل جامة مثمنة الشكل بداخلها شعار السلطان يوسف الأول ونصه **«عز لمولانا السلطان أبي الحجاج نصره الله»**.

وتنتهي النقوش السابقة عند نهاية الإفريز الذي يحيط بعقود شرفات الغرفة ليبدأ إفريز يشغله نقش كتابي بالخط الثلث الدقيق يدور على جدران القاعة نصه: **«النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي الحجاج أمير المسلمين»** وعند مدخل القاعة يضيف الفنان إلى النقش السابق العبارات التالية: **«أيد الله أمره وأعز نصره»**، ويتكرر النقش السابق مرة أخرى بالصيغة التالية: **«النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي الحجاج أمير المسلمين»** في الجدار الأيمن والأيسر من القاعة نرى تشكيلاً رائعاً بالخط الكوفي المضفر ينحصر في مساحة مستطيلة نصه عبارة «الله عدة» تتكرر ويرتفع حرفا اللام في لفظ الجلالة مكونين من أعلى إطار يتخذ شكل عقدا مفصصاً ويضم تحتها عبارة «لكل شدة» في حين ترتفع من أصلى الهاء في لفظ الجلالة من اليمين والألف في لفظ الجلالة من اليسار ليلتقيا مكونين عقدا ينبت من رأسه تشكيل هندسي يشغله لفظ «بركة»يتوزع طرداً وعكساً، ويتصاعد من رأس كل من حرفي الهاء في لفظه «بركة» فصوص متصلة تتخذ شكل عقد ينتهي من أعلى بجديلة (لوحة 62-63).

ويعلو النقوش السابقة شريط زخرفي مقسم إلى أشكال مستطيلة ومستديرة ويتوسط الدوائر شعار بني نصر بالخط النسخي نصه «ولا غالب إلا الله» أما الإطار المستطيل فيشغله نقش كوفي مضفر نصه «أبشر بخير فإن الفاتح الله» وتدور النقوش السابقة على جدران القاعة وتتكرر عشرات المرات في تناظر وتماثل رائع الجمال.

ويعلو ذلك حشوات زخرفية قوامها أطباق نجمية متكررة، ويعلوها شريط كتابي بخط نسخي كبير الحجم نصه «عز لمولانا السلطان الملك المجاهد أبو الحجاج عز نصره».



لوحة (56)
قاعة السفراء من الداخل

ويتوج زخارف الجدران صف من النوافذ المعقودة نطالع فوقها شعار بني نصر «ولا غالب إلا الله» تتكرر عدة مرات.

وسقف القاعة عبارة عن قبة خشبية بديعة تزدان بزخارف بلغت الغاية في الدقة والإتقان، قوامها أطباق نجمية الشكل مطعمة بالصدف والألوان الرائعة، ويعتقد بعض الباحثين[46] أن تصميم القبة يتخذ شكل السماء تزينها النجوم والكواكب ويستند هؤلاء الباحثين في هذا القول على نقش أشار بعض الكتاب في القرن الماضي إلى أنه كان يدور أسفل القبة، وقد اختفى اليوم بسبب أعمال الترميم المتعددة التي تعرضت لها القاعة (لوحة 57).

ويذكر الماجرو[47] أن النقش لا يعدو آيات من سورة الملك نصه **«تبارك الذى بيده الملك وهو على كل شيء قدير الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملاً وهو العزيز الغفور. الذي خلق سبع سموات طباقًا ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور. ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير، ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوماً للشياطين وأعتدنا لهم عذاب السعير»**.[48]

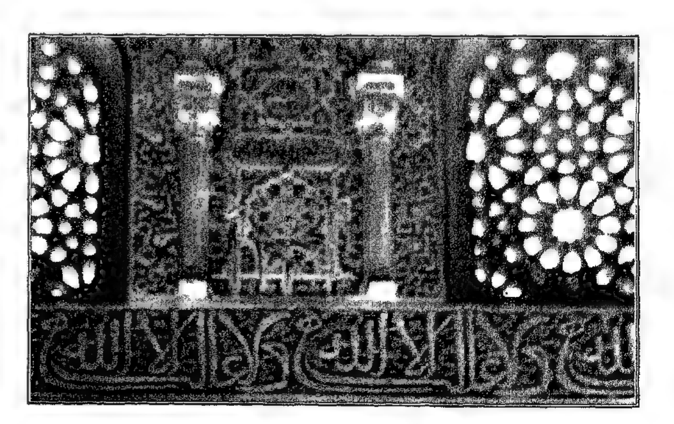
◾ النقوش الكتابية بشرفات ومناظر قاعة السفراء

ويكتنف جدران قاعة السفراء فتحات في الجدران معقودة على هيئة مناظر أو شرفات[49] تنفتح مطلة على الخارج متخذة شكل عقود نصف دائرية تطوقها أفاريز من الزخارف الكتابية والهندسية والنباتية وتزدان جوانبها بتربيعات الزليج ونقوش كتابية قوامها أبيات شعرية ومدائح للسلطان يوسف الأول (لوحة 59).

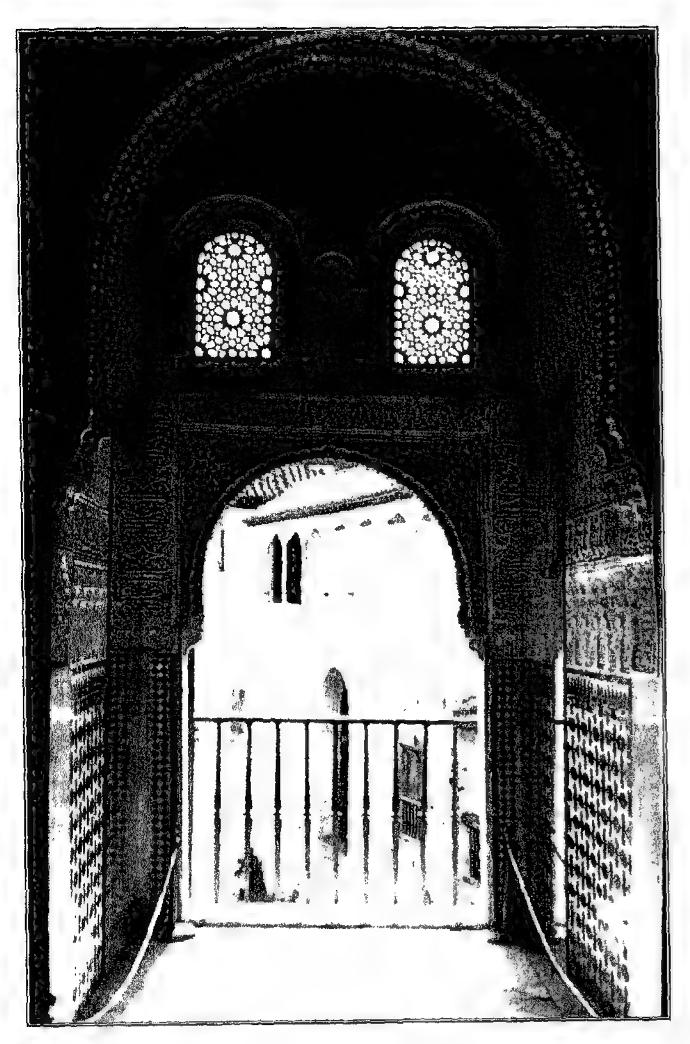
ويبلغ عدد الشرفات تسع، ثلاث شرفات في الجدار الأيمن وثلاث في الجدار الأيسر، وثلاث أخرى في الجدار المواجه للداخل إلى القاعة، وأهم تلك الشرفات، الشرفة التي تتوسط الجدار المواجه للمدخل وترجع أهميتها إلى أنها كانت مخصصة لمجلس السلطان كما هو واضح من نقوشها[50] ومدخل الشرفة عبارة عن عقد نصف دائري تطوقه تربيعة يشغلها إفريز من النقوش المسجل بالخط الثلث الأندلسي نطالع فيها شعار بني الأحمر «ولا غالب إلا الله» تتكرر عدة مرات يعلو هذه التربيعة أفريز من الكتابة بنفس نوع الخط نطالع فيها سورة الفلق والنص الباقي من النقش يقتصر على ما يلي:

«. . . . . على آله وسلم تسليما قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق ومن شر غاسق إذا وقب ومن شر النفاثات في العقد ومن. . . . . . .»[51] ويبدو أن السورة كانت منقوشة بأكملها تدور آياتها داخل إفريز عقد المدخل ولكن أجزاء منها اختفت بسبب ترميم

لوحة (57)
منظور لقاعة السفراء



لوحة (58)
نقوش وزخارف شرفات قاعة السفراء



لوحة (59)
إحدى شرفات قاعة السفراء

على نحو خاطئ أجري عليها وحلت مكان الآيات عبارات ولا غالب إلا الله.

وعلى يمين ويسار الداخل إلى المجلس السلطاني نقوش كتابية تمثل أبياتاً شعرية مسجلة بالخط الثلث الأندلسي في مدح السلطان يوسف الأول تتوزع ثلاثة في كل جانب وتتضمن وصفا للقبة والقاعة، وتتوزع هذه النقوش يمنة ويسرة، ونطالع في نقوش

الجدار الأيمن الأبيات الآتية تتصل أشطارها وتمتد في كل أفريز: (لوحة 61، 74 – شكل 70-71)

1	تحييك عنّي حين تصبح أو تمسي[52]	ثغور المنى واليمن والسعد والأنس
2	هي القبّة العليا ونحن بناتها	ولا كن لي التفضيل والعز في جنس
3	جوارحُ كنتُ القلبَ لا شكَّ بينها	وفي القلب تبدو قوة الروح والنفس

أما أبيات الأفريز الأيسر فنصها ما يلي:

1	وإن كان أشكالي بروجَ سمائها	ففي عدا ما بينها شرفُ الشمس
2	كساني مولايَ المؤيَّدُ يوسف	ملابس فخر واصطناع بلا لبس[53]
3	وصيرني كرسيّ ملك فأيدت[54]	علاه بحق النور والعرش والكرسي[55]

سجل النقاش هذه الأبيات الشعرية بالخط الثلث على أرضية من التوريقات قوامها الفروع النباتية والمراوح النخيلية المصبعة والمختمة كاملة أو نصفية ويبلغ طول كل من الأفريزين 124 سم وعرضه 51 سم وبأدنى النقش السابق بكل من الجانبين صف من المقرنصات الزخرفية التي تتخذ شكل عقود ثلاثية الفصوص تستند على أعمدة تحصر بينها نقشا كتابيًّا بالخط الكوفي المضفر نصه «البقاء لله» تتوسطه عبارة «العزة لله» بالخط الثلث.

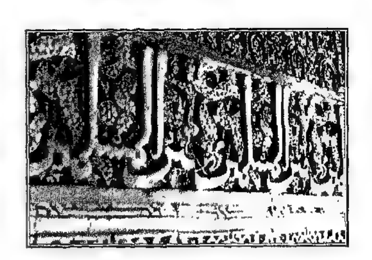
وأعلى جدار الشرفة المطلة على الفضاء الخارجي نقوش بالخط الكوفي المضفر داخل تجويف العقد نصها «الحمد لله» تتوسطها عبارة «ولا غالب إلا الله» شعار بني نصر بالخط الثلث.

أما بقية الشرفات فتتشابه في عناصرها الزخرفية والكتابية وكذلك في تربيعات الزليج التي تزين جدرانها، ماعدا الشرفة الوسطى من كل من جداري القاعة الأيمن والأيسر ففيها اختلافات بسيطة في العناصر الزخرفية التي تزداد ثراء وكذلك في زيادة اتساعها عن بقية الشرفات. ونلاحظ أن نقوش الشرفات الأخرى تتوزع كما يلي: يعلو تربيعات الزليج نقش بالخط الكوفي المضفر داخل بائكة من العقود نصه: (البقاء لله) يحصر بداخله عبارة (العزة لله) بالخط الثلث.

ويعلو تلك النقوش أفريز يتضمن شعار السلطان يوسف الأول بالخط النسخي نصه النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي الحجاج أمير المسلمين نصره الله). وتتكرر العبارات السابقة على يمين ويسار الداخل في جميع الشرفات مع إضافة عبارة (أيده الله) بدلا من (نصره الله).

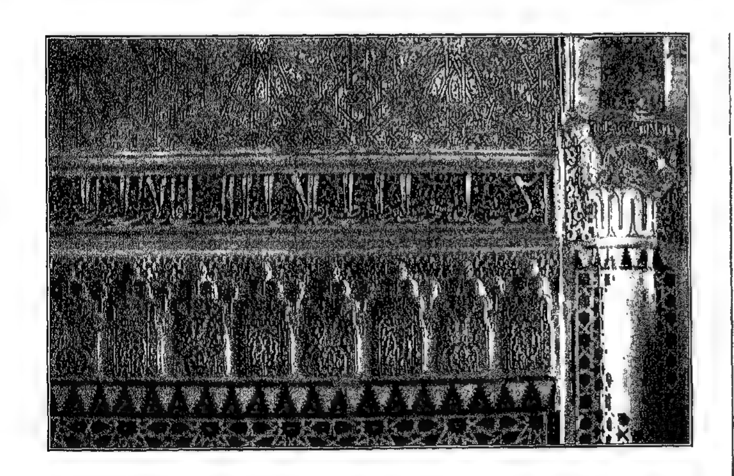
وقد تعرضت بعض نقوش الشرفات السابقة للترميم على نحو خاطئ فالشرفة الثالثة التي تقع في الجدار الأيمن وكذلك الشرفة التي تواجهها في الجدار الأيسر تعرضت نقوشهما لبعض التلف وما تزال أعمال الصيانة

والترميم مستمرة لتصحيح النقوش التي رممت ترميما خاطئاً في بداية هذا القرن، ومن هذه الأخطاء عبارات غير كاملة نصها «أمير المسلمين» تتكرر مرات عديدة بدلاً من شعار السلطان يوسف الأول سالف الذكر.[56]

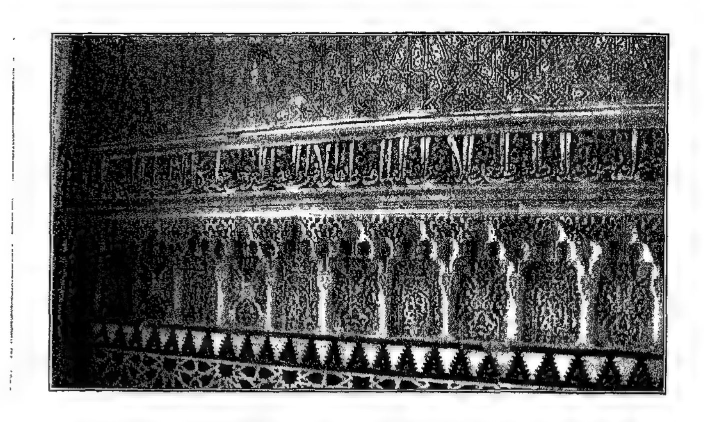


لوحة (60)
أعمال الترميم التي أجريت على نحو غير دقيق لنقوش قاعة السفراء

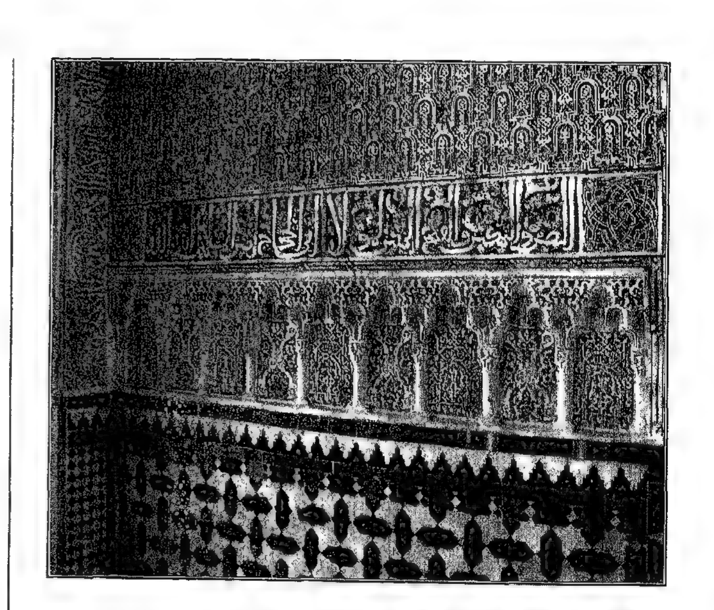
أما عقد الشرفة الوسطى بالجدار الأيمن ونظيرتها بالجدار الأيسر فيستند على عمودين يعلو أحدهما تاج يزينه نقش بالخط النسخي نصه «من حسن كلامه وجب إكرامه» بينما يعلو التاج الآخر نقش نصه «قليل الكلام يخرج بسلام» وتتوزع حروف النقش على مهاد من الزخارف النباتية، وعلى يمين الداخل ويساره إلى الشرفات نطالع شعار السلطان يوسف الأول يتكرر في كل الشرفات على شكل عبارات دعائية نصها: **«النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي الحجاج أمين المسلمين نصره الله»**.



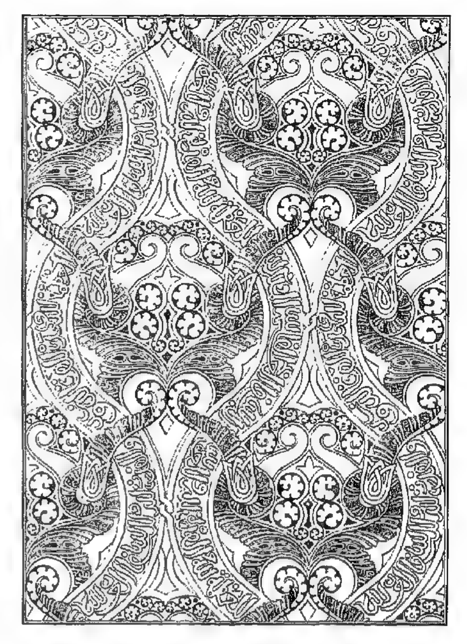
لوحة (61)
نقوش الأبيات التي تزين الشرفة الرئيسية – قاعة السفراء



لوحة (62)
نقوش الأبيات التي تزين الشرفة الرئيسية - قاعة السفراء

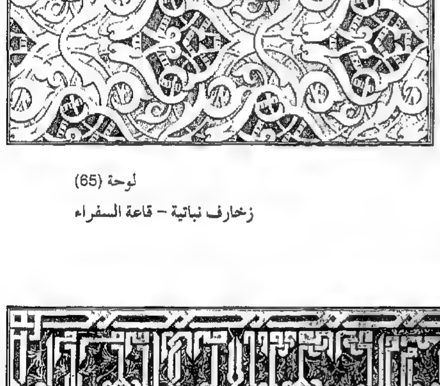


لوحة (63)
عبارات دعائية للسلطان يوسف الأول - قاعة السفراء



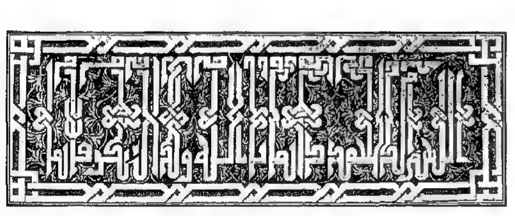
لوحة (64)

نقوش وزخارف من قاعة السفراء



لوحة (65)

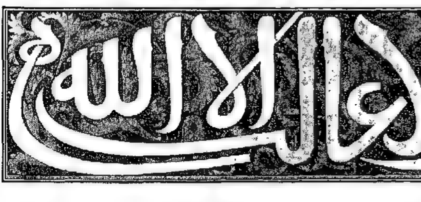
زخارف نباتية – قاعة السفراء

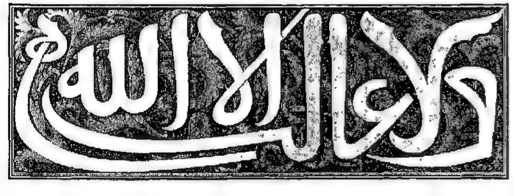


لوحة (66)

نقوش بالخط الكوفي المضفر – قاعة السفراء







لوحة (67)

شعار بني نصر بالخط الثلث الأندلسي

لوحة (68)
مقعد في الحمامات السلطانية

3- نقوش الحمامات السلطانية

تقع الحمامات السلطانية إلى الشرق من مجموعة قصر الريحان ويرجع تاريخ بنائها إلى السلطان يوسف الأول، ولقد تعرض بناء هذه الحمامات للإضافة والتجديد في عهد السلطان محمد الخامس ابن يوسف الأول، ويؤدي المدخل المنكسر للحمام إلى ردهة ثم إلى غرف الحمام الرئيسية وهي الغرفة الباردة ثم الغرفة الدافئة، ونصل بعد ذلك إلى الغرفة الساخنة ويقع وراءها الموقد الذي يتم تسخين المياه فيه، والغرف السابقة مزودة بأحواض رخامية للمياه يصل إليها الماء والبخار عن طريق أنابيب فخارية تمتد بداخل الجدران لا يزال بعضها باقيًا حتى الآن.[57]

ويسقف غرف الحمامات قبوات تتخللها مضاوٍ نجمية الشكل مغطاة بقطع زجاجية سميكة تسمح بمرور الضوء دون الهواء، وأرضية الحمام وأحواض المياه مغطاة بلوحات رخامية، وجدرانه مزينة بتربيعات الزليج وبالرسوم والألوان المختلفة ومعظمها مجدد.

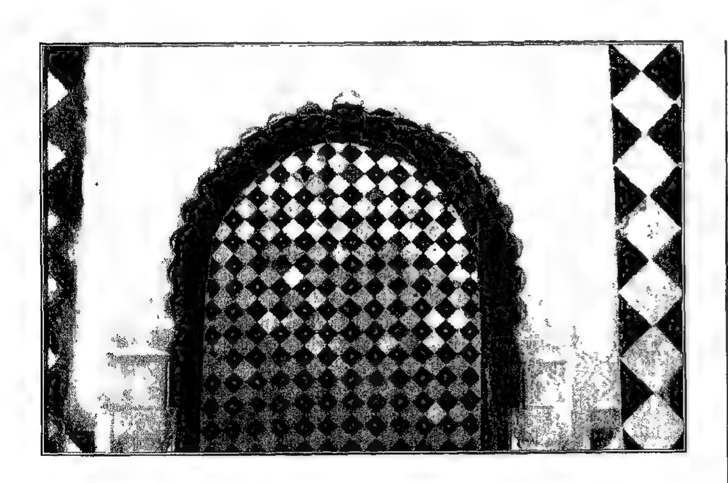
ويسبق الحمام إلى الشمال قاعة تعرف بقاعة الأسرَّة Sala de Las Camas وفيها يستريح السلاطين بعد استحمامهم على أرائك من البناء مكسوة بتربيعات الزليج كانت توضع عليها الحشايا والمتكآت، ولهذه القاعة طابق علوي مزود بفتحات ومناور تشرف على الحمام ومعظم نقوشها وزخارفها جددت في عهد السلطان محمد الخامس، فقد نقشت على جدرانها نقوش كتابية بالخط النسخي نصها «النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي عبد الله أمير المؤمنين»، ويدور حول الإطار العلوي داخل شريط من الكتابة النسخية يمتد حول شرفات الغرفة يتضمن عبارة (الحمد لله على نعمة الإسلام) تتكرر مرات عديدة بالإضافة إلى شعار بني نصر «ولا غالب إلا الله» (لوحة 68، 70).

أما النقوش التي ترجع إلى عصر السلطان يوسف الأول فتشتمل على أبيات شعرية تزدان بها الغرفة الساخنة في إفريز عقد رخامي يتقدمه حوض للمياه، لازالت إدارة القصر حتى الآن تغمره بالمياه

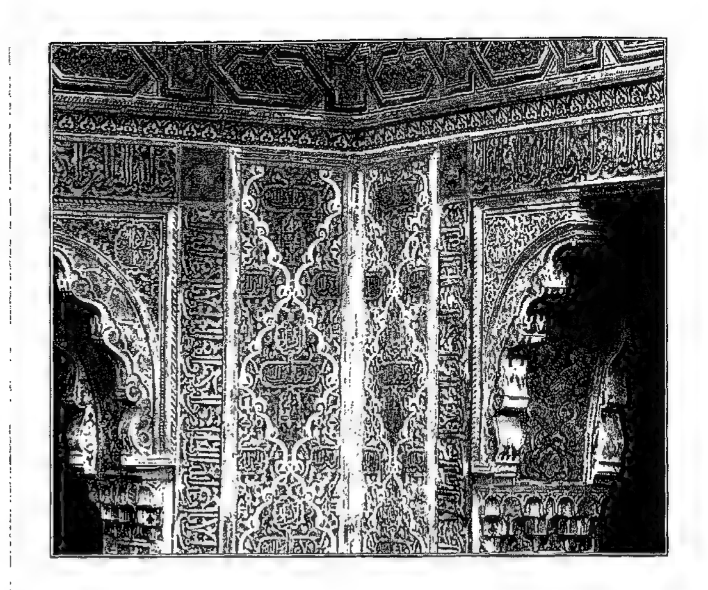
يوميا حتى يشاهدها السياح وزوار القصر، وقد تأثر النقش تأثرا بالغاً بفعل المياه، فبعد أن كانت حروفه بارزة أصبحت في معظمها ملساء وتتوزع حروف النقش على مهاد من توريقات وفروع نباتية متداخلة ومتشابكة، ونطالع في النقش الأبيات الشعرية التالية: (لوحة 69، 71)

1	أعجَبُ شيءٍ حادثٍ أو قديمْ	مرابضُ الأَسْدِ بِبَيْتِ النَّعِيمْ
2	من أسَد قابله مثله	قاما لدى المَولَى مقام الخَدِيم
3	تقاسَمَا وَصْفَي عُلاه فمِن	بأس له حامٍ وجُوعٍ عَمِيم
4	يَفيضُ ذا عذباً بروداً وذا	ضَدٌّ له فهْو يفيضُ الحَمِيم
5	هذا وكَم مِنْ عَجَبٍ عاجِبٍ	يَسرُّه سعدُ المقام الكريم
6	مَن كأبي الحَجَّاج سُلطَانِنا	لازال في نَصْرٍ وفَتْحٍ عَظِيم[58]

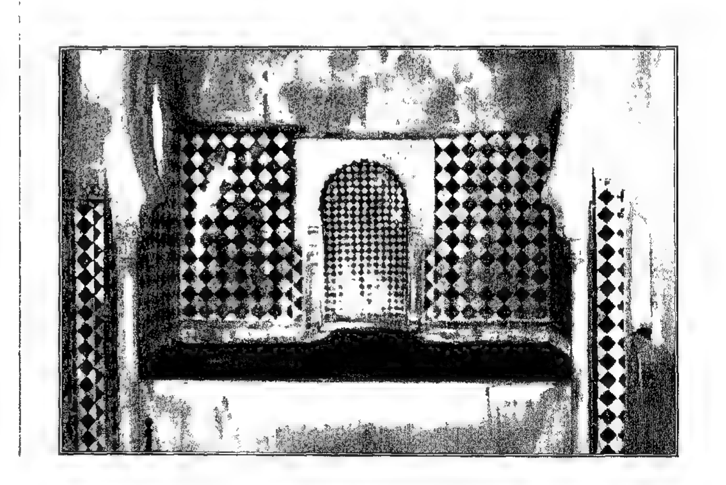
وناظم هذه الأبيات غير معروف ويرجح الأستاذ جارثيا جوميث أن تكون هذه الأبيات للوزير أبي الحسن على ابن الجياب، الذى تزين أشعاره معظم منشآت السلطان يوسف الأول[59] وتخبر الأبيات السابقة عن وجود أسدين متقابلين في الحمام، أسد يمج من فمه الماء البارد، والآخر يمج الماء الساخن، وقد اندثرا الآن، هذا وقد انتشرت في الأندلس النوافير والبحيرات الصناعية التي نشهدها في قصور الحمراء وغالبا ما نجد أسودا من الرخام تمج من أفواهها المياه على حافة البرك والنوافير والبحيرات[60]، كالشأن في بهو السباع، والأسدين اللذين نصبا على حافة بركة البرطل وإن كانا ينتميان في الأصل إلى مارستان غرناطة.[61]



لوحة (69)
نقوش الأبيات الشعرية التي تزين الحمامات السلطانية



لوحة (70)
نقوش قاعة الأسرة



لوحة (71)
الغرفة الدافئة بالحمامات السلطانية



لوحة (72)
بهو الأسود

4- قصر الأسود

تتكون المجموعة المعمارية لقصور الأسود المعروفة في أشعار ابن زمرك بقصر الرياض السعيد[62] من فناء رئيسي مستطيل الشكل تتوسطه نافورة تستند على اثني عشر أسداً ويتعامد عليها أربع قاعات رئيسية هي قاعة الأختين شمالاً وقاعة بني سراج جنوبا وقاعة الملوك شرقاً وقاعة المقربصات غرباً، وتعتبر تلك المجموعة من أجمل قصور الحمراء نقشاً وزخرفة ومعماراً وتتكامل فيها الكتابات الشعرية مع النصوص والعبارات النثرية لتشكل مع العناصر المعمارية والزخرفية من أعمدة وعقود وقباب ومقرنصات نسيجاً زخرفيا ومعمارياً لانظير له في تاريخ الفنون والعمارة (لوحة 13).

ويتقدم القاعات السابقة صفوف من العقود المقرنصة التي تطل على بهو الأسود وتستند على مجموعة من الأعمدة المتعددة التيجان، والتي تتميز بالرشاقة والتوازن، وتنحصر بين الزخارف النباتية التي تعلو تيجان وبدن الأعمدة نقوش بالخط الكوفي المضفر نطالع فيها عبارات «الله عدة لكل شدة» و«بركة» و«يمن» و«الحمد لله» وتتكرر عبارة «ولاغالب إلا الله» بالخط الكوفي والثلث، ونطالع بالخط الثلث شعار السلطان محمد الخامس« عز لمولانا السلطان أبي عبد الله الغني بالله» و« النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي عبد الله أمير المسلمين»، والآية الكريمة «وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم» (لوحة 220 - 221).

والنقوش الشعرية التي تزين المجموعة المعمارية السابقة ترجع الى عصر السلطان محمد الخامس وهي من نظم وزيره الشاعر أبي عبد الله بن زمرك[36] وتعتبر في تصوري خاتمة التطور الفني للنقوش الكوفية واللينة في قصور الحمراء التي وصلت الى قمة الثراء الزخرفي في قاعة الأختين التي تعتبر تحفة معمارية وفنية خالدة وفيما يلى نقوش هذه المجموعة المعمارية:

أ- نقوش نافورة بهو الأسود

تتكون النافورة من اثني عشر أسدا من الرخام ويعلو بدنها الذي يتكون من اثني عشر ضلعا قصعة منقوش في إطارها المضلع اثنا عشر بيتا من الشعر بالخط الثلث الأندلسي داخل أفاريز مستطيلة الشكل تنتهي أطرافها بعقود زخرفية مفصصة، وقد ذكر يوسف الثالث جامع ديوان ابن زمرك الذي كان كثيراً ما يتأكد من الأشعار ويراجعها على جدران الحمراء ونافوراتها (وقال وَنقش في خصّة الرخام القائمة هنالك على الأسُودِ الموضوعة كالمِثَالِ لجمع وَاضِعِهَا رضوان الله عليه بين البأس والجود)[64] (لوحة 76:73، 222)، (شكل 21، 24)

ونص النقش كالتالي:

1	تَبَارَكَ مَنْ أَعْطَى الإِمَامَ مُحَمَّداً	مَغَانِيَ زَانَتْ بِالْجَمَالِ المَغَانِيَا
2	وألا فَهَذَا الرَّوْضُ فِيهِ بَدَائِعٌ	أَبَى اللهُ أَنْ يُلْفِي لَهَا الحُسْنُ ثَانِيَا
3	وَمَنْحُوتَةٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ شَفَّ نُورُهَا	تُحَلِّي بِمُرْفَضِّ الجُمَانِ النَّوَاحِيَا
4	يذَوْبِ لُجَيْنٍ سَالَ بَيْنَ جَوَاهِرِ	غَدَا مِثْلَهَا فِي الحُسْنِ أَبْيَضَ صَافِيَا
5	تَشَابَهَ جَارٍ لِلْعُيُونِ بِجَامِدٍ	فَلَمْ نَدْرِ أَيًّا مِنْهُمَا كَانَ جَارِيَا
6	أَلَمْ تَرَ أَنَّ المَاءَ يَجْرِي بِصَحْفِهَا	و[لا]كِنَّهَا سَدَّتْ عَلَيْهِ المَجَارِيَا
7	كَمِثْلِ مُحِبٍّ فَاضَ بِالدَّمْعِ جَفْنُه	وغَيَّضَ ذَاكَ الدَّمْعَ إِذْ خَافَ وَاشِيَا
8	وَهَلْ هِيَ فِي التَّحقِيقِ غَيْرُ غَمَامَةٍ	تَفِيضُ إِلَى الآسَادِ مِنْهَا السَّوَاقِيَا
9	وَقَدْ أَشْبَهَتْ كَفَّ الخَلِيفَةِ إِذْ غَدَتْ	تُفِيضُ إِلَى أُسْدِ الجِهَادِ الأَيَادِيَا
10	فَيَا مَنْ رَأى الآسَادَ وَهْيَ رَوَابِضٌ	عَدَاهَا الحَيَا عَنْ أَنْ تَكُونَ عَوَادِيَا
11	وَيَا وَارِثَ الأَنْصَارِ لاَ عَنْ كَلاَلَةٍ	تُرَاثُ جَلاَلٍ يَسْتَخِفُّ الرَّوَاسِيَا
12	عَلَيْكَ سَلاَمُ اللهِ فَاسْلَمْ مُخَلَّداً	تُجَدِّدُ أَعْيَادًا وَتُبْلِي أَعَادِيَا

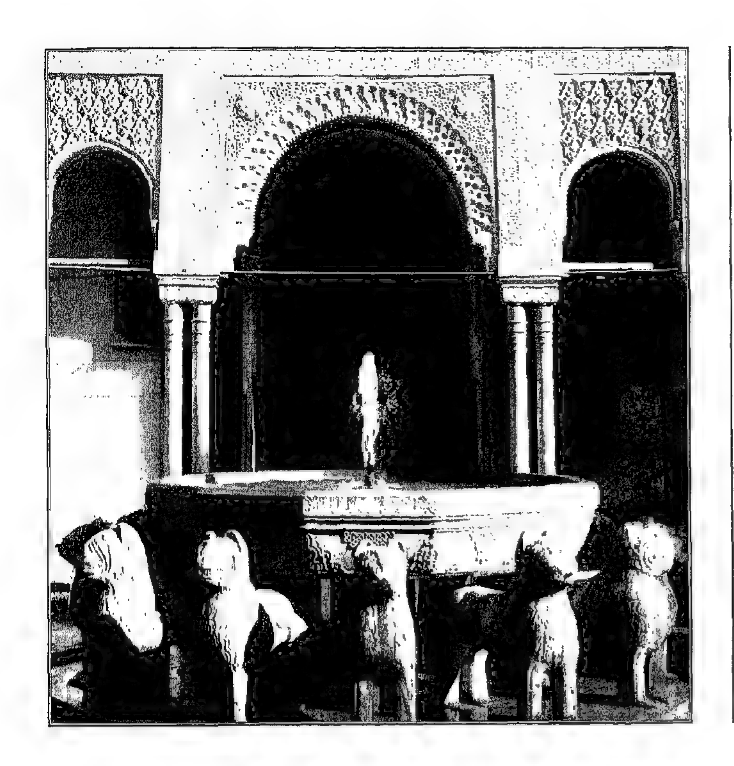
ملاحظات على النقش:

1- قرأ جارثيا جوميث كلمة المغانيا في البيت الأول مغانيا، وفي البيت الخامس قرأ «فلم ندرس على أنها فلا وقد وردت في الديوان مطابقة للنقش «فلم أدرس، وقد قرأها كابنيلا» وبويرتاس قراءة صحيحة.

2- في البيت السادس وردت كلمة ولاكنها في ديوان ابن زمرك ولكنها لتستقيم مع الوزن.

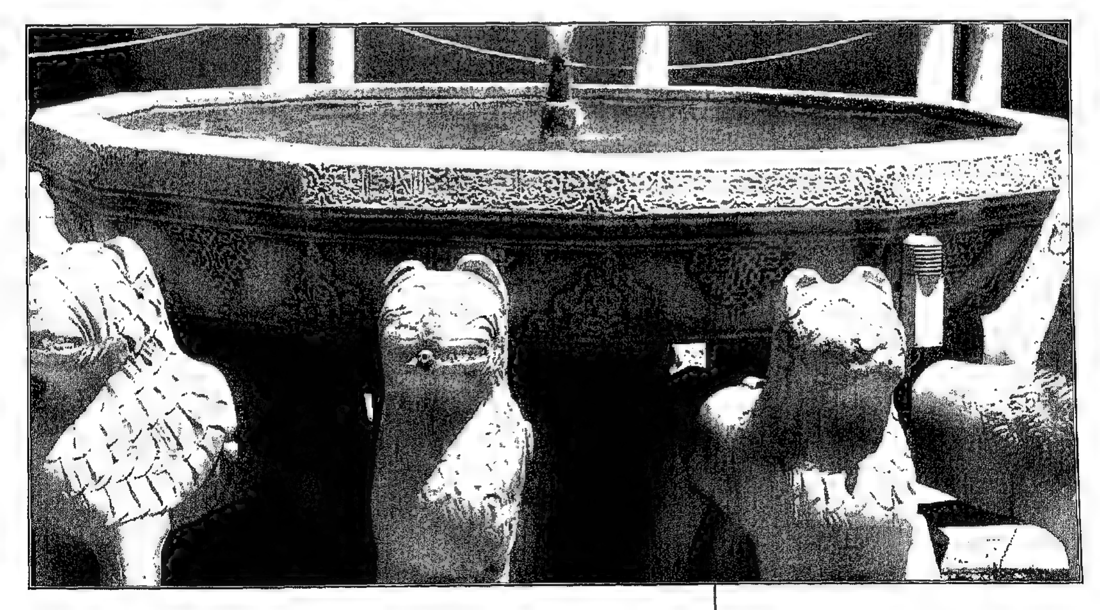
3- وردت كلمة فيا في البيت العاشر ويا في الديوان، وفي البيت الثاني عشر قرأ كابنيلاس وبويرتاس كلمة يستخف على أنها تستخف وكان لفونتي قد القراءه نفسها.

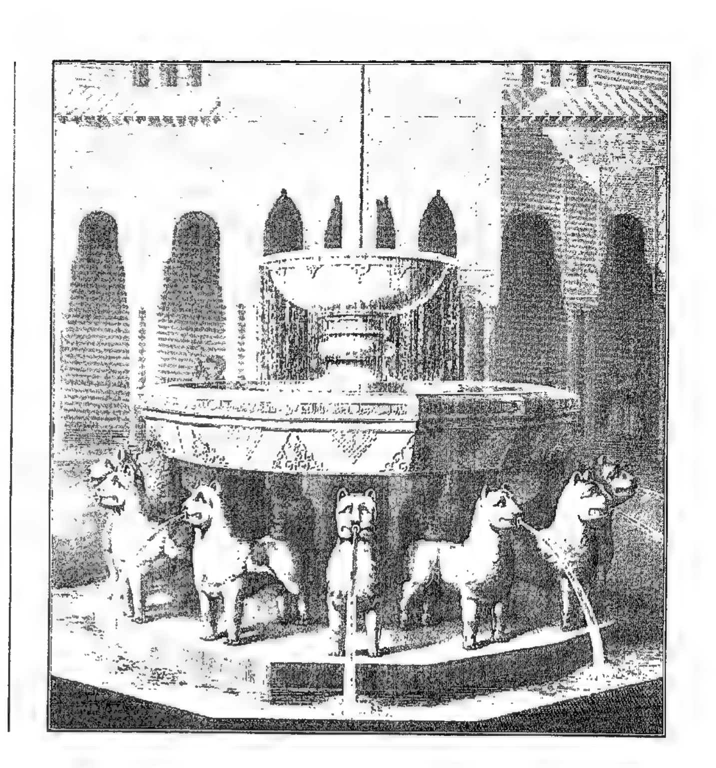
4- قرأ جارثيا جوميث كلمة عليك في البيت الثاني عشر عليكم وقد وردت في الديوان مطابقة للنقش.[65]



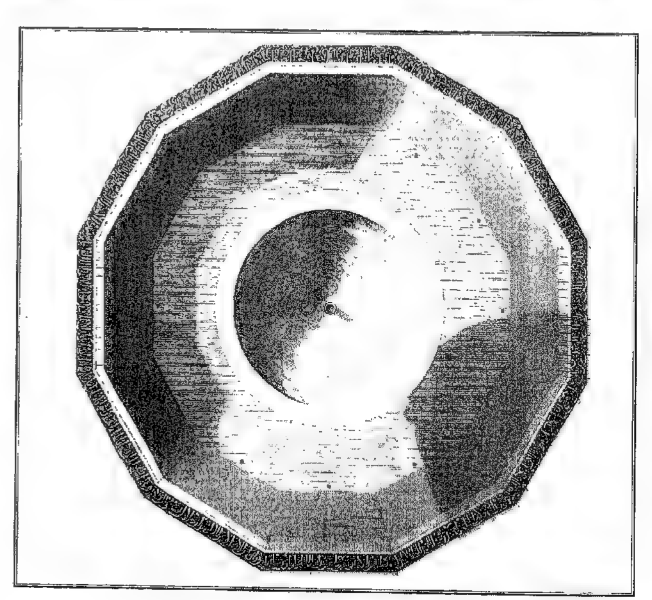
لوحة (73)
نافورة بهو الأسود

لوحة (74)
نقوش وزخارف حوض النافورة

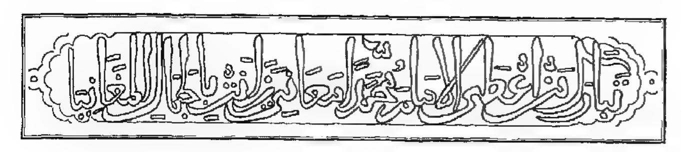




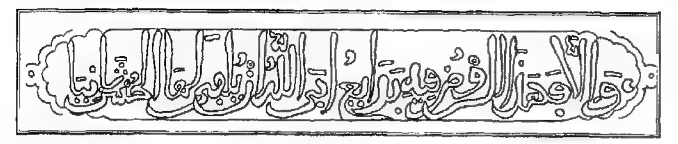
لوحة (75)
رسم لنافورة بهو الأسود



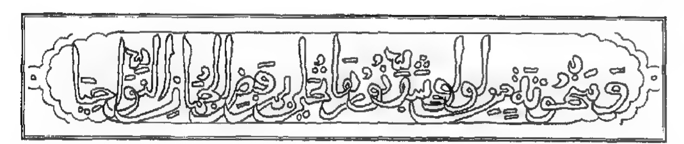
لوحة (76)
نقوش الأبيات الشعرية التي تزين حوض نافورة بهو الأسود



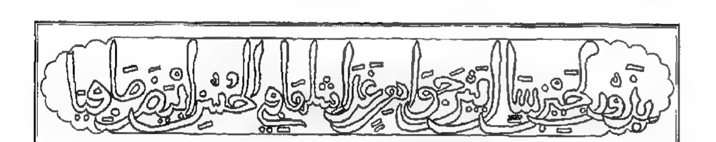
شكل (21)



شكل (22)



شكل (23)

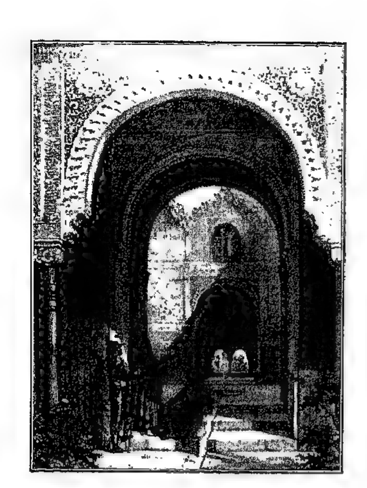


شكل (24)



شكل (25)

الأشكال من (21) إلى (25)
توضح الأبيات الشعرية – نافورة بهو الأسود
بالترتيب من البيت الأول إلى البيت الخامس



لوحة (77)
قاعة الأختين ومنظرة دار عائشة

ب- قاعة الأختين

تقع قاعة الأختين في القسم الشمالي من بهو الأسود، والقاعة مربعة الشكل يزين القسم السفلى من جدرانها تربيعات الزليج وينفتح فيها أربعة أبواب محورية قسمت جدران القاعة إلى ثمانية أقسام بكل قسم ثلاثة أبيات شعرية تتكون من أفريز مستطيل الشكل يتوسطه بيت شعري يحيط به يمنة ويسرة جامة مفصصة مستديرة الشكل يتوسطها بيت شعري وهكذا يتكرر النسق الزخرفي على الجدران الأربعة للقاعة لينتج عن ذلك مجموع الأبيات الشعرية في القاعة وهو أربعة وعشرون بيتا من الشعر من نظم الشاعر الوزير أبي عبد الله بن زمرك تصف القصر وما يحتويه من زخارف وتربط بين جماله وبين النجوم والكواكب ويصور الشاعر حوارا دائرا بين النجوم والقصر[66]، ونلاحظ أن ثمانية من الأبيات الشعرية تنحصر داخل أفاريز مستطيلة تنتهي أطرافها بعقود مفصصة، وستة عشر بيتا داخل اطار دائرى مفصص، وقد اندثر البيت الأخيرمن النقش وحل محله زخارف عشوائية، وكل النقوش السابقة ترتكز فيها حروف الكتابة على أرضية من التوريقات النباتية في نسق زخرفي بديع يمثل قمة التطور في نقوش الحمراء، ويزين الجزء السفلي من جدران القاعة تربيعات الزليج، ويستفاد من ديوان ابن زمرك أن قاعة الأختين كانت تسمى القبة الكبرى.[67]

وقد ذكر السلطان يوسف الثالث جامع ديوان ابن زمرك عن نقوش القاعة (وقال ونُقِش دائراً بالقبة الكبرى من الرياض السعيد الذي هو من عجائب المُلك في مباني مولانا الجد رحمة الله عليه).[68]

وفيما يلي نص النقوش الشعرية المسجلة بالخط الثلث الأندلسي على جدران قاعة الأختين: (لوحة 79:99، 231:253)، (شكل 86:91)

1 أَنا الرَّوْضُ قَدْ أَصْبَحْتُ بالحُسْنِ حَالِياً ... تَأَمَّلْ جَمَالِي تَسْتَفِدْ شَرْحَ حَالِيَا

2 أُبَاهِي مِنَ المَوْلَى الإِمَامِ مُحَمَّدٍ ... بِأَكْرَمِ مَنْ يَأْتِي وَمَنْ كَانَ مَاضِيَا

3 وَلِلَّهِ مَبْنَاه الجَمِيلُ فَإِنَّهُ ... يَفُوقُ عَلَى حُكْمِ السُّعُودِ المَبَانِيَا

4 فَكَمْ فِيهِ لِلأَبْصَارِ مِن مُتَنَزَّهٍ ... تُجِدُّ بِهِ نَفْسُ الحَلِيمِ الأَمَانِيَا

5 تَبِيتُ لَهُ خَمْسُ الثُّرَيَّا مَعِيذَةً ... وَيُصْبِحُ مُعْتَلُّ النَّوَاسِمِ رَاقِيَا

6 بِهِ القُبَّةُ الغَرَّاءُ قَلَّ نَظِيرُهَا ... تَرَى الحُسْنَ فِيهَا مُسْتَكِنًّا وَبَادِيَا

7 تَمُدُّ لَهَا الجَوْزَاءُ كَفَّ مُصَافِحٍ ... وَيَدْنُو لَهَا بَدْرُ السَّمَاءِ مُنَاجِيَا

8 وَتَهْوِي النُّجُومُ الزُّهْرُ لَوْ ثَبَتَتْ بِهَا ... وَلَمْ تَكُ فِي أُفْقِ السَّمَاءِ جَوَارِيَا

9 وَلَوْ مَثَلَتْ فِي سَاحَتَيْهَا وَسَابَقَتْ ... إِلَى خِدْمَةٍ تُرْضِيهِ مِنْهَا الجَوَارِيَا

10 ولاَ عَجَبٌ أَنْ فَاتَتِ الشُّهْبَ فِي العُلَى ... وَأَنْ جَاوَزَتْ فِيهِ المَدَا المُتَنَاهِيَا

11 فَبَيْنَ يَدَي مَوْلاَيَ قَامَتْ لِخِدْمَةٍ ... وَمَنْ خَدَمَ الأَعْلَى اسْتَفَادَ المَعَالِيَا

12 بِهَا البَهْوُ قَدْ حَازَ البَهَاءَ وَقَدْ غَدَا ... بِهِ القَصْرُ آفَاقَ السَّمَاءِ مُبَاهِيَا

13 وَكَمْ حُلَّةٍ جَلَّلْتُهُ بِحُلِيِّهَا ... مِنَ الوَشْيِ تُنْسِي السَّابِرِيَّ اليَمَانِيَا

14 وَكَمْ مِنْ قِسِيٍّ فِي ذُرَاهُ تَرَفَّعَتْ ... عَلَى عُمُدٍ بِالنُّورِ بَاتَتْ حَوالِيَا

15 فَتَحْسِبُهَا الأَفلاَكَ دَارَتْ قِسِيُّهَا ... تُظِلُّ عَمُودَ الصُّبْحِ إِذْ لاَحَ بَادِيَاً

16 سَوَارِيَ قَدْ جَاءَتْ بِكُلِّ غَرِيبَةٍ ... فَطَارَتْ بِهَا الأَمْثَالُ تَجْرِي سَوَارِيَا

17 بِه المَرْمَرُ المَجْلُوُّ قَدْ شَفَّ نُورُهُ ... فَيَجْلُو مِنَ الظَّلْمَاءِ مَا كَانَ دَاجِيَا

18 إِذَا مَا أَضَاءَتْ بِالشُّعَاعِ تَخَالُهَا ... عَلَى عِظَمِ الأَجْرَامِ مِنْهَا لآلِيَا

19 فَلَمْ نَرَ قَصْراً مِنْهُ أَعْلَى مَظَاهِراً ... وَأَوْضَحَ آفَاقاً وَأَفْسَحَ نَادِيَا

20 وَلَمْ نَرَ رَوْضاً مِنْهُ أَنْعَمَ نَضْرَةً ... وَأَعْطَرَ أَرْجَاءً وَأَحْلَى مَجَانِيَا

21 مُصَارَفَةُ النَّقْدَيْنِ فِيهِ بِمِثْلِهَا ... أَجَازَ بِهَا قَاضِي الجَمَالِ التَّقَاضِيَا

22 فَإِنْ مَلأَتْ كَفُّ النَّسِيمِ مَعَ الضُّحَى ... دَرَاهِمَ نَوْرٍ ظَلَّ عَنْهَا مُكَافِيا

23 فيملؤ حِجْرَ الرَّوْضِ حَوْلَ غُصُونِهَا ... دَنَانِيرَ شَمْسٍ تَتْرُكُ الرَّوْضَ حَالِيَا

24 ....] ... [........................

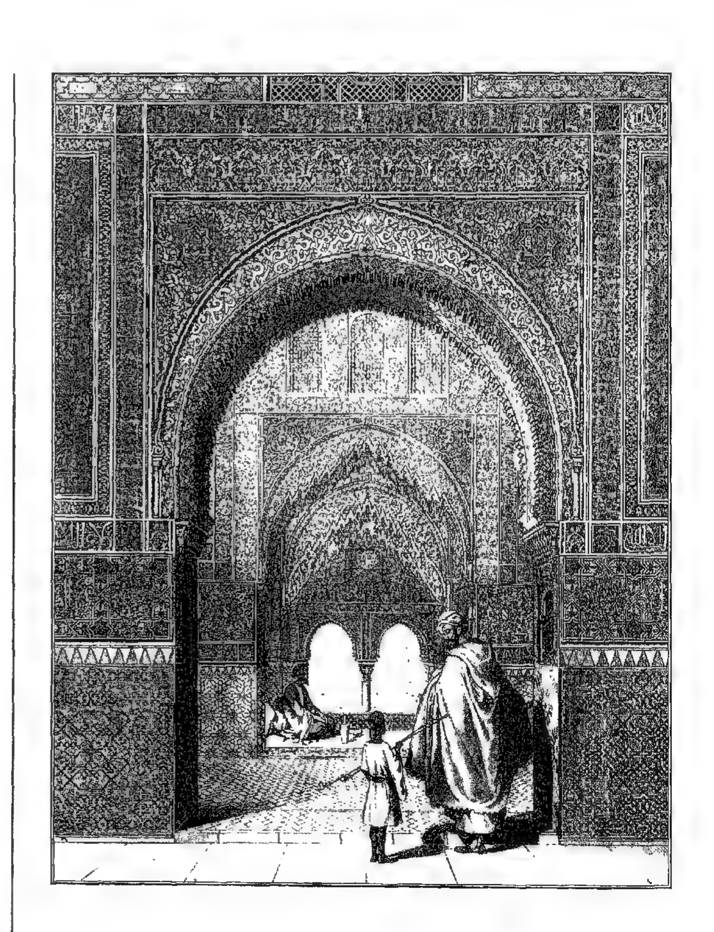
ملاحظات على النقش:

1- وردت كلمة مبناه في البيت الثالث في نسخة الديوان مبناي، وكلمة المدا في البيت العاشر وردت في الديوان المدى، وكلمة فيملؤ في البيت الثالث والعشرون وردت في الديوان فيملأ وهي القراءة الصحيحة.

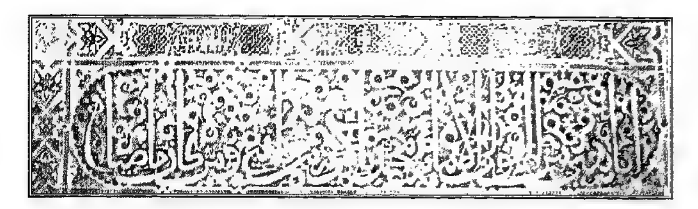
2- البيت الرابع والعشرون اندثر وحلت محله زخارف عشوائية، كذلك لم يقرأه لفونتي القنطرة، وورد في ديوان ابن زمرك كالتالي:

وَبَيْنِي وَبَيْنَ الفَتْحِ أَشْرَفُ نِسْبَةٍ وَحَسْبُكَ مِنْهَا نِسْبَةٌ هِيَ مَاهِيَا

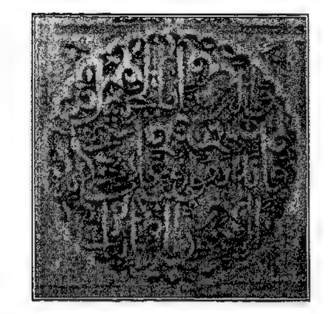
3- أورد الغزال عشرة أبيات من القصيدة السابقة وجاءت مليئة بالأخطاء.



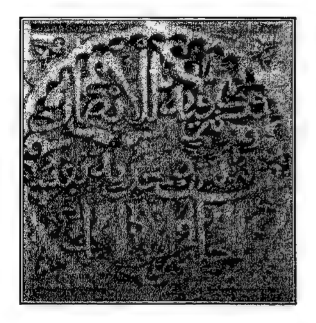
لوحة (78)
قاعة الأختين



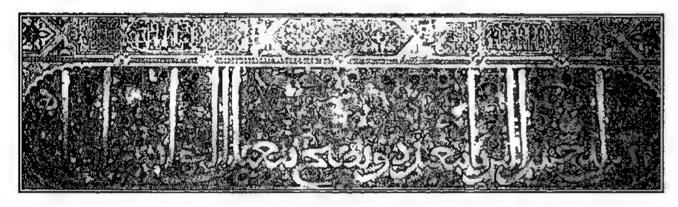
لوحة (79)



لوحة (80)

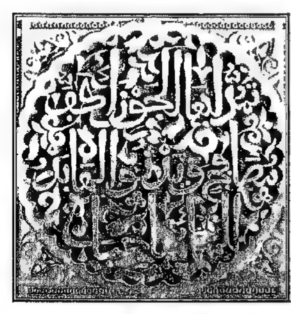


لوحة (81)



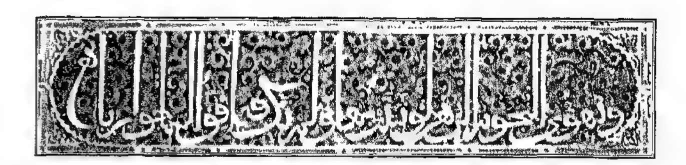
لوحة (82)

لوحة (83)

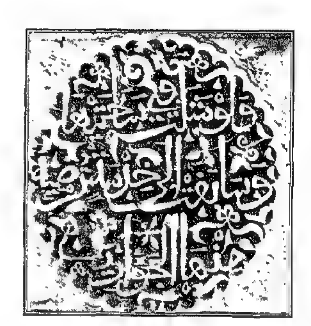


لوحة (84)

اللوحات من (79) إلى (84)
توضح الأبيات الشعرية بقاعة الأختين بالترتيب من البيت الثاني إلى البيت السابع



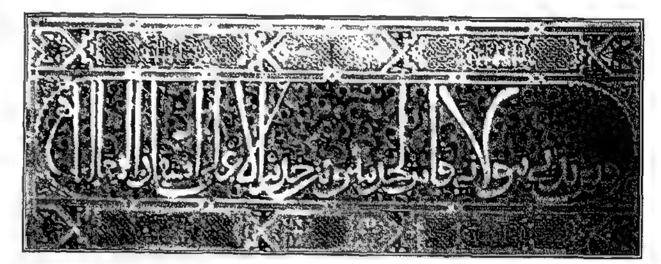
لوحة (85)



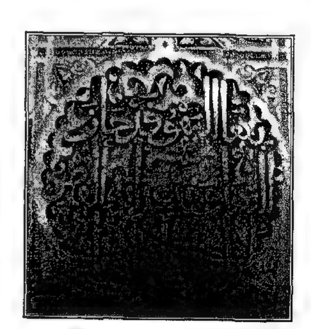
لوحة (86)



لوحة (87)



لوحة (88)

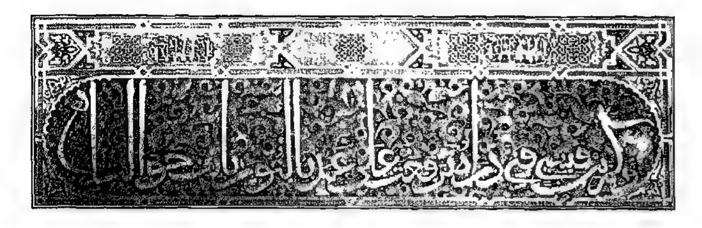


لوحة (89)



لوحة (90)

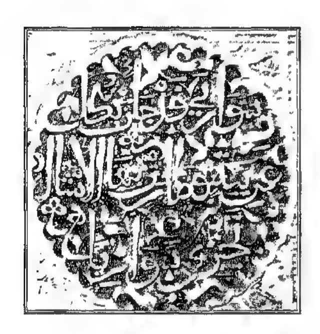
اللوحات من (85) إلى (90)
توضح الأبيات الشعرية بقاعة الأختين بالترتيب من البيت الثامن إلى البيت الثالث عشر



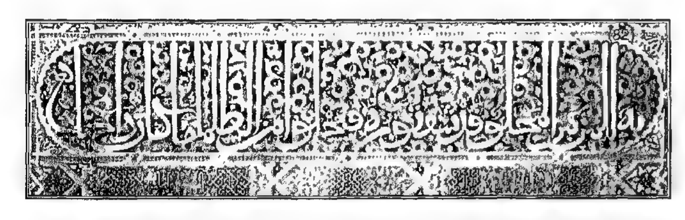
لوحة (91)



لوحة (92)



لوحة (93)



لوحة (94)

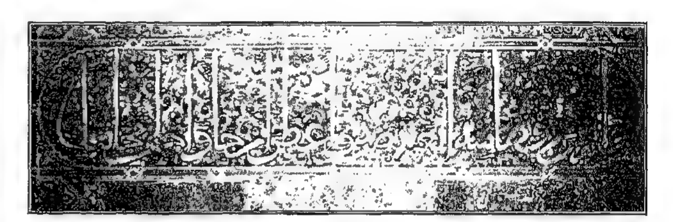
اللوحات من (91) إلى (94)
توضح الأبيات الشعرية بقاعة الأختين بالترتيب من البيت الرابع عشر إلى البيت السابع عشر



لوحة (95)

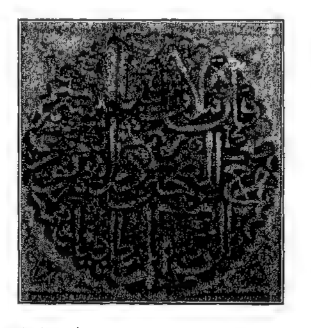


لوحة (96)



لوحة (97)

لوحة (98)

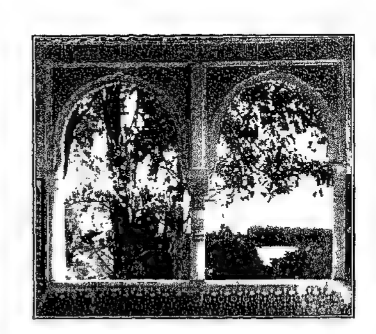


لوحة (99)

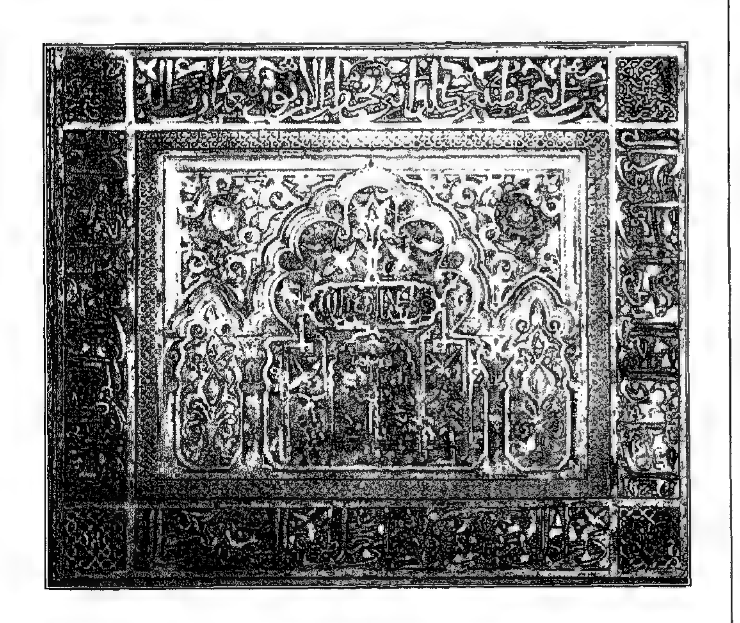
اللوحات من (95) إلى (99)
توضح الأبيات الشعرية بقاعة الأختين بالترتيب من البيت الثامن عشر إلى البيت الثاني والعشرين

ج- نقش عقد المدخل إلى منظرة دار عائشة

يلي قاعة الأختين شمالا القاعة المعروفة باللندراخا أو منظرة دار عائشة[70] ويفصل القاعتين عقد مقرنص يكتنف باطنه يمينًا ويسارًا حشوة زخرفية مستطيلة (طاقة صماء) ينحصر بداخل كل منها ثلاثة عقود زخرفية مفصصة أكبرها العقد الأوسط الذي يتوسطه عبارة ولاغالب إلا الله بالخط الكوفي المضفر على مهاد من التوريقات النباتية، يعلوها داخل إطار مستطيل عبارة «عز لمولانا أبي عبد الله»، أما الإطار الخارجي لكل حشوة فينحصر بداخله أربعة أبيات شعرية مسجلة بالخط الثلث الأندلسي على أرضية من الزخارف النباتية، وقد وصف يوسف الثالث الذى جمع ديوان ابن زمرك النقوش الشعرية بقوله «وقال ونُقِشَ على قوسَيْ الطاقين من البهو وكلاهما شكلٌ غَيرُ مُجَوَّف»[71] (لوحة 101).



لوحة (100)
عقد منظرة دار عائشة



لوحة (101)
نقوش عقد المدخل إلى دار عائشة –الحشوة اليمنى

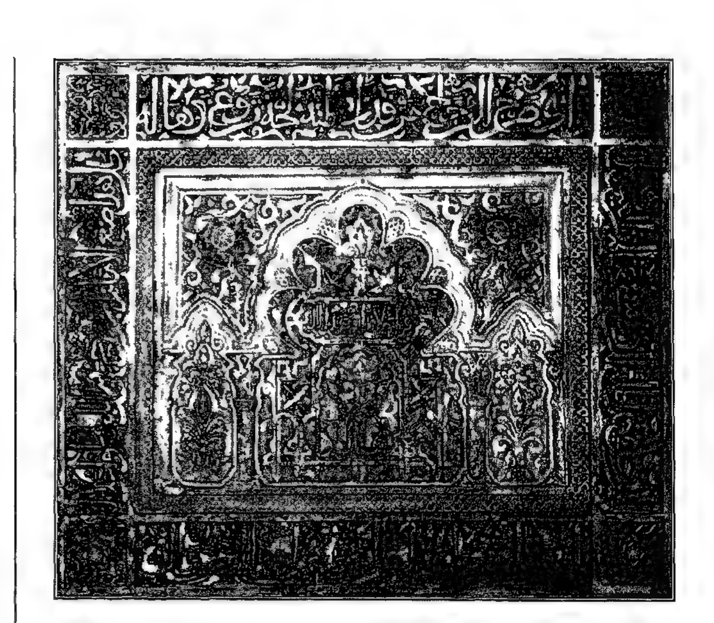
وفيما يلى نص النقوش المسجلة في الحشوة اليمنى:

1	كُلُّ صُنْعٍ أَهْدَى إِلَيَّ جَمَالَهْ	وَحَبَانِي بَهَاءَهُ وَكَمَالَهْ
2	مَنْ رَآنِي يَظُنُّنِي كَلِدَاتِي	تَخْطُبُ الإِبْرِيقَ تَبْغِي أَنْ تَنَالَهْ
3	فَإِذَا مُبْصِرِي تَأَمَّلَ حُسْنِي	أَكْذَبَ الحِسُّ بِالعِيَانِ خَيَالَهْ
4	رَأَى البَدْرَ مِنْ شُفُوفِ ضِيَائِيْ	حَلَّ طَوْعَ السُّعُودِ مِنِّيَ هَالَهْ

ملاحظات على النقش:

1- جاءت قراءة لفونتي القنطرة للنقوش السابقة دقيقة، ورغم ذلك جاءت قراءة جارثيا جوميث غير دقيقة في البيت الثاني، ويبدو أن مرجع ذلك إلى أن البيت جاء مخالفا لعروض الأبيات فالقصيدة وزنها الخفيف، والبيت جاء من الرمل، وقد أشار الى ذلك ناسخ الديوان وكذلك المحقق.[72]

2- أورد الغزال البيتين الأول والثالث من النقش السابق ضمن نقوش قاعة السفراء.[73]

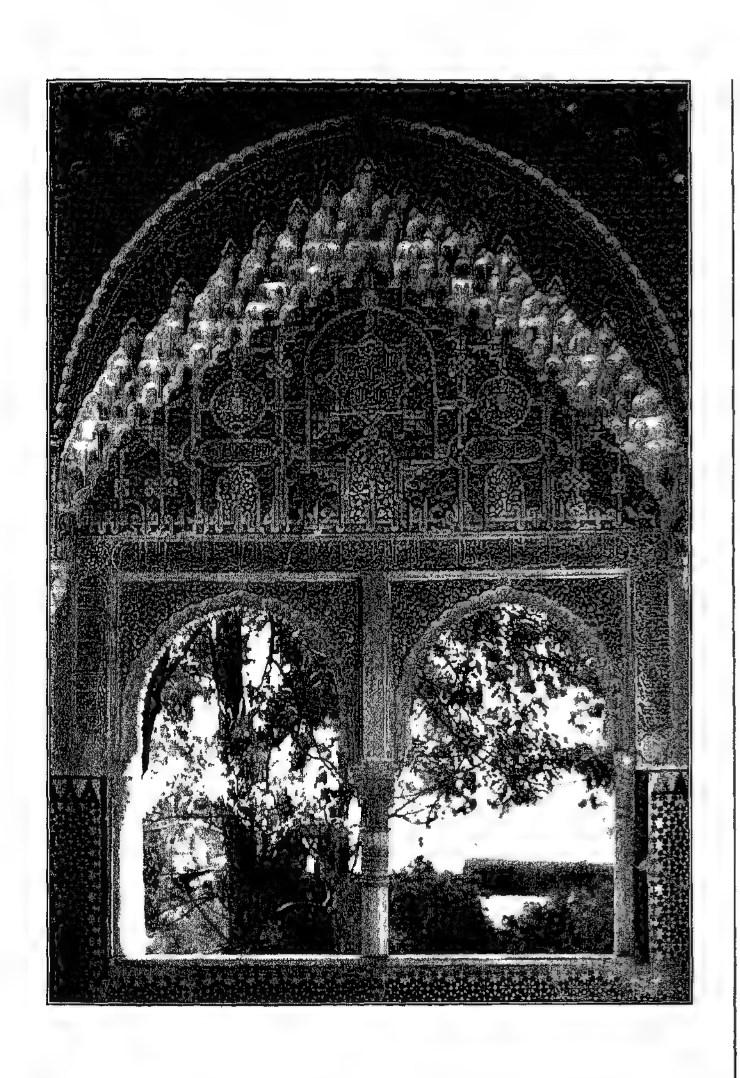


لوحة (102)

نقوش عقد المدخل إلى دار عائشة -الحشوة اليسرى

وإلى يسار النقش السابق نطالع: (لوحة 102).

1	لَسْتُ وَحْدِي قَدْ أَطْلَعَ الرَّوْضُ مِنِّي	عَجَباً لَمْ تَرَ العُيُونُ مِثَالَهْ
2	ذَاكَ صَرْحُ الزُّجَاجِ مَنْ قَدْ رَآهْ	ظَنَّهُ لُجَّةً تَرُوعُ وَهَالَهْ
3	كُلُّ هَذَا صُنْعُ الإِمَامِ ابْنِ نَصْرٍ	حَرَسَ اللهُ لِلْمُلُوكِ جَلاَلَهْ
4	آلُهُ فِي القَدِيمِ حَازُوا المَعَالِي	وَهُمُ آوَوا النَّبِيَّ وَآلَهْ



لوحة (103)

نقوش نافذة دار عائشة -الحشوة اليمنى

د- نقوش عقد شرفة منظرة دار عائشة

تطل القاعة السابقة على فناء يتوسطه حديقة تعرف بحديقة دار عائشة، وتشرف القاعة على الحديقة بواسطة ثلاث نوافذ يحيط بها إفريز مستطيل الشكل ينحصر بداخله نقش كتابي عبارة عن أبيات شعرية من نظم ابن زمرك مسجلة بالخط الثلث الأندلسي داخل إطارات مستطيلة الشكل ينتهي طرفاها بعقود زخرفية مفصصة، وقد ذكر السلطان يوسف الثالث في مقدمة تلك الأبيات «قال ونُقِشَ حول طيقان البهو من هذه القبة»[74] (لوحة 103- 104).

وفيما يلي نص النقوش الشعرية:

1	وَقَدْ حُزْت مِنْ كُلِّ المَحَاسِنِ غَايَة	تُقبسُ عَنْهَا الشُّهْبُ فِي الأُفُقِ الأَعْلَى
2	وَإِنِّي بِهذَا الرَّوْضِ عَيْنٌ قَرِيرَة	وَإِنْسَانُ تِلْكَ العَيْنِ حقًّا هُوَ (المَوْلا)
3	مُحَمَّدٌ المَحْمُودُ بِالبَأْسِ وَالنَّدَى	وذُو الصِّيتِ مَا أَعلَى وَذُو الهَدْيِ مَا (أَحلا)
4	تَجَلَّى بِأُفْقِ المُلْكِ بَدْرَ هِدَايَةٍ	فَآثَارُهُ تُتْلَى وَأَنْوَارُهُ (تُجْلا)
5	وَمَا هُوَ إِلاَّ الشَّمْسُ حَلَّ بِمَنْزِلٍ	أُفِيءُ عَلَيْهِ كُلَّ حِينٍ بِهِ ظِلاً
6	يُطَالِعُ مِنِّي حَضْرَةَ المُلْكِ كُلَّمَا	تَجَلَّى بِكُرْسِيِّ الخِلاَفة (فَاسْتَجْلا)
7	فيُرْسِلُ طَرْفَ الطَّرْفِ فِي مَلْعَبِ الصَّبَا	فَيَرْجِعُ مُرْتَاحَ المَعَاطِفِ قَدْ (جَلا)
8	مَنَازِلُ فِيهَا لِلْعُيُونِ مَنَازِه	تُقَيِّدُ فِيهَا الطَّرْفَ أَوْ تَعْقِلُ العَقْلاَ
9	وَجَاذَبَهَا بُرْدَ الهَوَاءِ نَسِيمُهَا	فَصَحَّتْ هَوَاءً والنَّسِيمُ قَدِ اعْتَلاً
10	وَأَبْدَى بِهَا أُفْقُ الزُّجَاجِ عَجَائِبًا	تُخَطُّ عَلَى صَفْحِ الجَمَالِ (وَتُسْتَمْلا)
11	تَعَدَّدَ مِنْهَا اللَّوْنُ وَالنُّورُ وَاحِدٌ	فَإِنْ شِئْتَ قُلْ ضِدًّا وَإِنْ شِئْتَ قُلْ مِثْلاَ

ملاحظات على النقش:

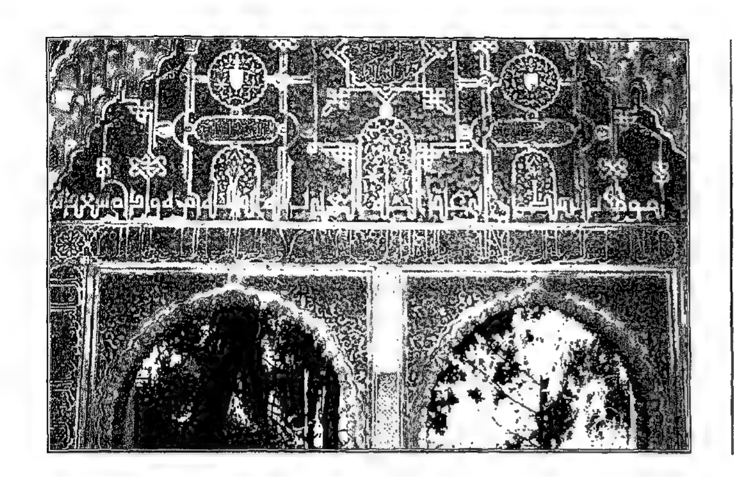
1- البيتان الأول والأخير من القصيدة في النسخة المطبوعة من الديوان لا وجود لهما بالنقش، ويبدو أن النقاش استغني عنهما بسبب ضيق مساحة الحشوة الزخرفية التي تتسع للأبيات المنقوشة التي وقع عليها اختياره ونص الأبيات في الديوان:

- **البيت الأول**

لِيَ المَرْقَبُ الأَسْمَى لِيَ المَظْهَرُ الأَعْلَى   وَأَفْلَحَ فِي نَصِّ الكِتَابِ مَنِ اسْتَعْلَى

- **البيت الأخير**

تعدد مَوْلاَنَا بِجَنَّةِ خُلْدِهَا   جَزَاءً بِمَا وَالَى الجَمِيلَ الذِي أَوْلَى



لوحة (104)
تفاصيل من نقوش منظرة دار عائشة

2- وردت كلمة تقبس في البيت الأول تقصر في ديوان ابن زمرك وقد قرأها لفونتي قراءة صحيحة.
3- الكلمات ما بين الأقواس التزمنا في قراءتها بالنقش وقد وردت في الديوان (المولى-أحلى- تجلى- استجلى- جلا- تستملي).
4- لم يرد البيت التاسع عند لفونتي القنطرة في قرائته للنقش وقد أورده في التعليق ص 138، وقرأ البيت قراءة صحيحة، وقد تعرض النقش للترميم.
5- قرأ جارثيا جوميث كلمة أفقي في البيت العاشر أفعى وقرأها لفونتي قراءة صحيحة.
6- رغم قراءة لفونتي الصحيحة للبيت الحادى عشر عدا كلمة قل، جاءت قراءة جارثيا جوميث غير دقيقة.
7- ذكر السفير المغربي الغزال هذا النقش لكنه مليء بالأخطاء في معظم الأبيات.[75]

ويعلو إفريز الشرفة الرئيسية نص كتابي مسجل بالخط الكوفي المضفر في صورة زخرفية بديعة تختلط فيها التوريقات النباتية بالتشكيلات الكتابية والتكوينات الهندسية التي تنتج من تقاطع هامات الحروف، ونص النقش عبارة «عز لمولانا السلطان أبي عبد الله الغني بالله أيد الله أمره، وأدام سعده» ويتوسط الفراغات التي تنتج عن تقاطع هامات الحروف نقش بالخط الثلث نصه الآية الكريمة: «الله خير حفظا وهو أرحم الراحمين» يليها يمينا عبارة «الحمد لله على نعمة الإسلام» ويسارا عبارة «الحمد لله وحده والشكر لله بعده» بالخط الثلث الأندلسي، ونطالع في النافذة اليمنى عبارة «النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي عبد الله أمير المسلمين»، أما النافذة اليسرى «عز لفاتح الأمصار ومشرف الإعصار مولانا أبي عبد الله فخر بني الأنصار»، (لوحة 255، 256).

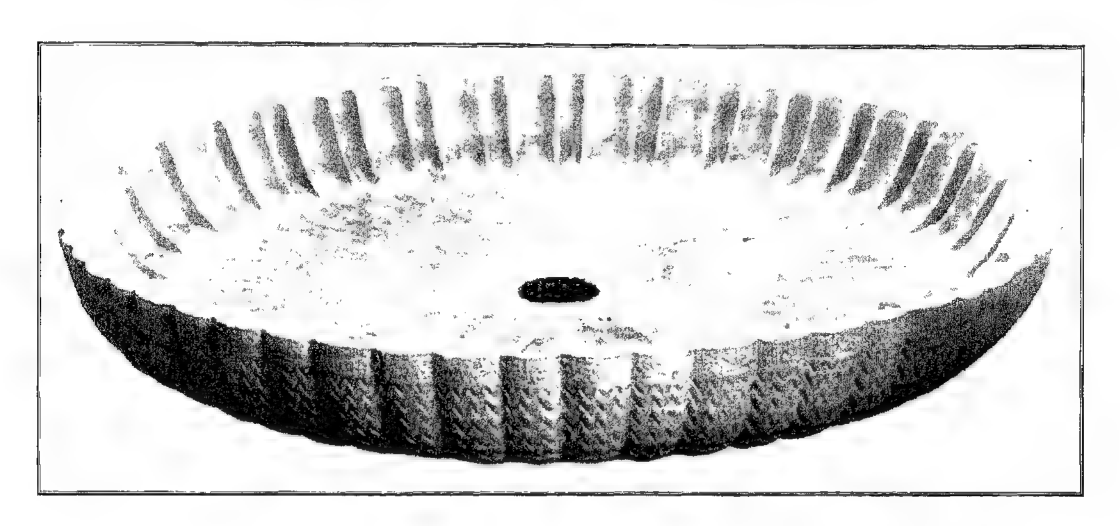
هـ- نقوش نافورة حديقة دار عائشة

تبقى من نافورة دار عائشة حوضها الرخامي الذي كان يتوسط الحديقة التي تشرف عليها منظرة دار عائشة «اللندراخا»، وبسبب بعض الشروخ في حوضها تم ترميمها ثم نقلت إلى متحف الحمراء، ويتخذ حوض النافورة الشكل الدائري المفصص الذي تزينه زخرفة دالية من الخارج وباطنه يتخذ الشكل المحارى المفصص، ويدور حول الأطار الخارجي للنافورة نقش كتابي بالحفر البارز يتضمن قصيدة للوزير ابن زمرك مسجلة بالخط الثلث نطالع فيها: (لوحة 105، 106)

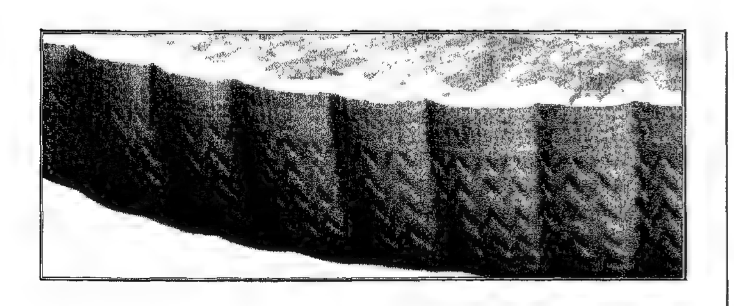
1	لِيَ فِي الحُسْنِ أجَلِ الرُّتَب	صِفَتِي تُعْجِبَ أهْلَ الأدَبِ
2	مَا رَأَى أعْظَمَ مِنِّي سَاحَةْ	أَحَدٌ في مَشْرِقٍ أَو مَغْرِب
3	لا ولا نَالَ كَمِثْلِى مَلِكٌ	قَبْلُ في عجْمٍ ولاَ في عَرَبِ
4	أنا حَقًّا فَلكُ المَاءِ بَدَا	للأنَام ظَاهِراً لَمْ تُحْجَبِ
5	لُجَّةٌ عظيمة ساحلُها	مِنْ بَدِيعِ المَرْمَرِ المُنْتَخَبِ
6	مَاؤهَا كَذَوب دَرٌّ سَالَ فِيْ	برد أعظمه من عجبِ
7	شَفَّ عَنِّي المَاءُ حَتَّى أَنَّنِي	لَسْتَ حِيْناً عَنْكَ بالمُحْتَجِبِ
8	فَكَأَنِّي والَّذِي حَوَيْتُه	مَن مَعِينِ المَاءِ فِي المُنْسَكَبِ
9	قِطْعَة مِنَ بَردٍ فَبَعُضُها	ذَائِبٌ وبَعْضُهَا لَمْ يَذُبِ
10	وإذَا طَفَّ الحَبابُ خَلَتنِي	فَلَكاً أَطْلَعَ شَتَّى الشُّهُبِ
11	فَكَأنَ الجَهْرَ مِنِّي صدَف	جَامِعٌ جَوْهَرَ ذَاكَ الحَّببِ
12	قَدْ أشْبَعَت كَفُّ العَارِفِ	إذَا الجَوْهَرَ كُنْتَ تنصب
13	بِتَاجِ مَوْلاي ابْنِ نَصْر	مَنْ تفتي رَاكِبًا بالذَّهبِ
14	...........................]	[...........................
15	حَادَثَتْنِي السَّعُودُ أعْصُرًا	لِلْهُمامِ الغَالِبيِّ النَّسَبِ
16	من بني الأفيال من اليمن	غُرَرُ الفَضْلِ وَمغَنَى الحَسَبِ
17	مَنْ بَنِي قَيْلج مِنْ خَزْرَجَ هُم	مُظْهِرُو الحَقِّ وأنْصَارِ النَّبِي
18	سَعْدُه قَرَّبَ كُلَّ نَازِحِ	هَدْيُه أوضح كلَّ غيهب
19	فالبِلادُ فِي أمَانٍ دَائِمٍ	والعِبَادُ بِرَجَاءٍ مخْصب
20	قَائِدٌ للدِّينِ والدُّنيا مَعا	في حِمَى ملكٍ رَفِيعِ المَنصِبِ

ملاحظات على النقش:

القصيدة السابقة لم ترد في نفح الطيب ولا في أزهار الرياض للمقري، كذلك لم نجدها في النسخة المطبوعة من ديوان ابن زمرك، وقد وردت عند لفونتي القنطرة غير كاملة ومليئة بالأخطاء، والأبيات ما بين الأقواس مفقودة عند لفونتي وجارثيا جوميث وأوردها أنتونيو الماجرو، وقد أشار إلى تلك القصيدة كل من جوميث مورينو ونيكل وجايجو.[76]



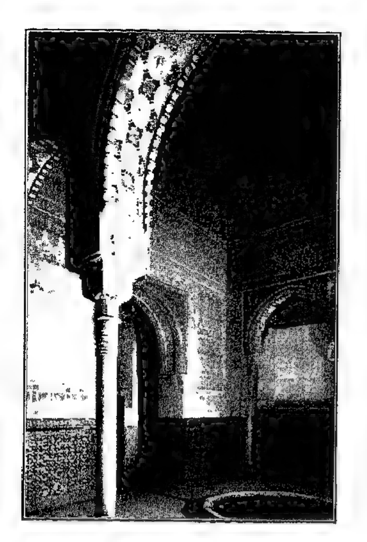
لوحة (105)
نقوش حوض نافورة حديقة دار عائشة



لوحة (106)
تفاصيل من النقش السابق

د- أعمال الترميم لنقوش قاعة بني سراج

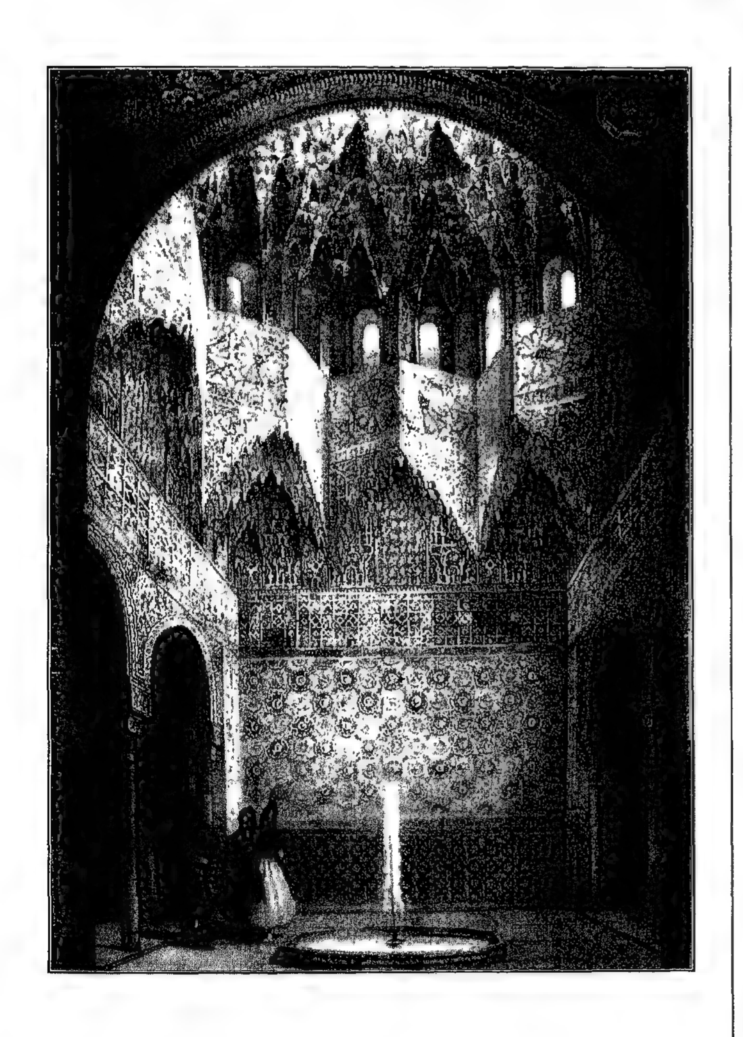
تقع قاعة بني سراج في الجهة الجنوبية من بهو الأسود، ويبدو أن القاعة أخذت أسمها من أسرة بني سراج الغرناطية، التي تعتبر من أعرق البيوتات الأندلسية التي وصل رجالها إلى أعلى المناصب في الدولة ومنهم يوسف بن سراج الذي تولى الوزارة للسلطان أبي عبد الله محمد بن نصرالمعروف بالأيسر، ثم حدث خلاف بينهم وبين الأسرة الحاكمة من بني نصر مما أدى إلى مقتل بعضهم، ويدور حول ذلك الموضوع الكثير من الأساطير التي تذكر أن تلك القاعة كانت مسرحا لمقتل بعض كبار رجال تلك الأسرة، والتكوين المعماري للقاعة عبارة عن مستطيل يتوسطه نافورة مضلعة، ويسقف القاعة قبة مقرنصة فريدة من نوعها بأشكال المقرنصات في جوانبها التي تتخذ الشكل النجمي المثمن، وقد أجريت على تلك القاعة ترميمات عديدة بسبب انفجار مخزن للبارود في تلك المنطقة[77]، ويزين الجزء السفلي من جدران القاعة تربيعات الزليج المتعددة الأشكال والألوان، ثم يعلو ذلك زخارف القاعة الجصية التي تتضمن أشعار لأبن زمرك مقتبسة من القصيدة المنقوشة في قاعة الأختين التي أشرنا اليها سابقا، وتتكرر الأشعارأكثر من مرة على جدران القاعة وهي نتاج لعمليات الترميم التي أجريت على القاعة على نفس طراز قاعة الأختين في أوائل هذا القرن، ويستفاد من الرحلة التي دونها الغزال عن سفارته إلى إسبانيا عام 1766 م، أن قاعة بني سراج كانت تزينها نفس القصيدة المدونة على جدران قاعة الأختين[78] (لوحة 107، 108)، (لوحة 225:229).



لوحة (107)
قاعة بني سراج

ونطالع على جدران القاعة الأبيات التالية بالخط الثلث الأندلسي:

1	فَتَحْسَبُهَا الأَفْلاكَ دَارَتْ قِسِيُّهَا	تُظِلُّ عَمُودَ الصُّبْحِ إذْ لاَحَ بَادِيَا
2	تَبِيت لَهَا خَمْسُ الثُرَيّا مُعِيذَةً	ويُصْبِح مُعتَلٌّ النَواسِم رَاقِيَا
3	وَتَهْوى النُجُومُ الزُّهْرُ لَوْ ثَبَتَتْ بِهَا	وَلَمْ تَكُ فِي أُفْقِ السَّمَاءِ جَوَارِيَا
4	تَمُدّ لَهَا الجَوْزَاء كَفَّ مُصَافِح	وَيَدنُو لَهَا بَدْرُ السَّمَاءِ مُنَاجِيَا
5	فَبَيْنَ يَدَي مَوْلاَيَ قَامتْ لِخِدْمَةٍ	وَمَنْ خَدَمَ الأَعْلَى اسْتَفَادَ المَعَالِيَا



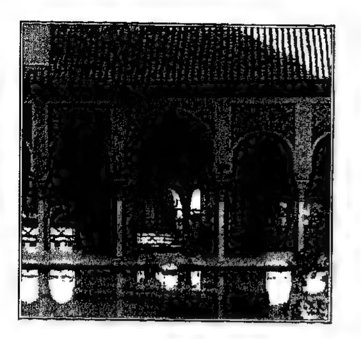
لوحة (108)

نقوش وزخارف قاعة بني سراج

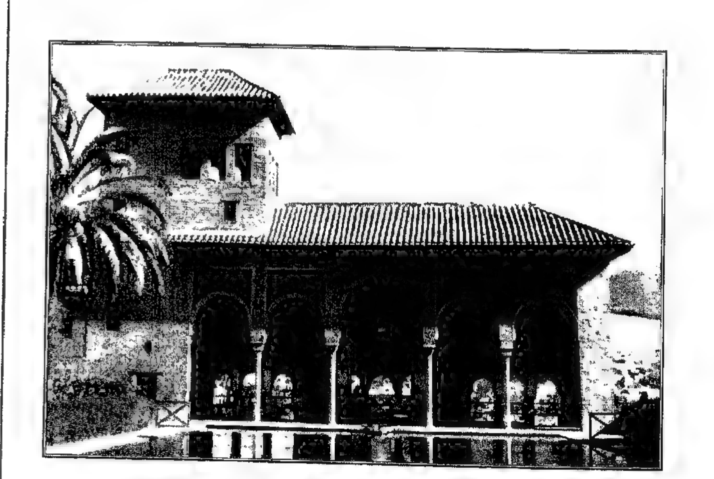
5- نقوش قصر البرطل

قصر البرطل من أقدم الأبنية بقصور الحمراء، ويسمى بالبرطل لسقيفة تطل على بركة صناعية بخمسة عقود أوسطها أكثرها ارتفاعاً.[79] ويرجع الفضل في إنشاء معظم مباني قصر البرطل إلى السلطان محمد الثالث بن الأحمر وقد تعرض القصر وملحقاته مثل برج السيدات للتجديد في عصر السلطان أبي الوليد إسماعيل، ثم تعرضت تلك القصور في عصور لاحقة لأعمال الإصلاح والترميم، ويعتبر هذا القصر من أقل قصور الحمراء زخرفة بسبب عمليات الإصلاح العشوائي المتتالية التي أجريت عليه (لوحة 109-110).

وتوجد مجموعة منازل تلاصق قصر البرطل من الجهة الغربية، ويحتوي المنزل الأول منها على رسوم جدارية تتضمن مناظر صيد وقنص ورسوم آدمية وحيوانية، بالأضافة لرسوم جنود بملابسهم العسكرية وأسلحتهم، ويحيط بتلك المناظر بعض النقوش بالخط الثلث نطالع فيها «اليمن الدائم- العز القائم- البركة»، و«وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم».[80]



لوحة (109)
عقود قصر البرطل



لوحة (110)
قصر البرطل

أما عن النقوش الكتابية المسجلة على القاعة الداخلية التي تلي الرواق المسقوف من قصر البرطل فهي عبارة عن إطار مستطيل الشكل يتوسطه عبارة ولاغالب تتكرر مرتين بالخط الكوفي المضفر يعلوها عبارة «**إلا الله**» وتتخذ شكل باتكة من العقود المقصصة ينحصر بداخلها بخط نسخي دقيق عبارة الغبطة المتصلة تتكرر عدة مرات، أما الإفريز العلوي للنقش السابق فينحصر بداخله أبيات شعرية يرجح جارثيا جوميث نسبتها للوزير ابن الجياب، والأشعار منقوشة بالخط الثلث الأندلسي (لوحة 111)، ونص الأبيات كالتالي:

1	حُيِّيتَ يا مَنْزِلاً طَافَ السُّرُورَ بِهِ	والسَّعْدُ قَدْ سَاعَدَاهُ العِزُّ والأَمَلُ
2	وَنَالَ فِيكَ المُنَى بابك واتَّسَقَتْ	بشائر بالَّذِي تَرْجُوهُ مُتَّصِلُ
3	ولَيلُهُ فِيكَ طِيباً كُلُّهُ سَحَرٌ	ويَومُهُ بِتَوَالي بِشرِه جَذِلُ
4	لا زالَ لِلمُلْكِ يَحْمِيهِ ويُظْهِرُهُ	والعِزُّ يَخْدُمُهُ والدَّهْرُ والدُّوَلُ

ملاحظات على النقش:

1- لم ترد الأبيات السابقة عند لفونتي القنطرة، ووردت عند الماجرو مليئة بالأخطاء في كل الأبيات، وقد صححها نيكل وبويرتاس وجارثيا جوميث.

2- قرأ نيكل كلمه أتسقت في البيت الثاني أستقر، وقرأها جرسية جوميث واسعة، وقرأ كلمة للملك في البيت الرابع بالملك، وقد قرأها نيكل وبويرتاس قراءة صحيحة.[81]

ويجاور الحشوة الزخرفية المنقوشة السابقة إفريز مربع الشكل يتوسطه صرة نباتية تتوسط إطار دائريا مفصصا، يحيط بها أشكال نباتية مثلثة تقع في أطراف المربع أما الإفريز العلوي للحشوة الزخرفية فينحصر بداخله أبيات شعرية تتحدث عن فضل الله ونعمه وطلب مغفرتة وهي أبيات نرى أمثلة منها وكذلك ما يفيد معناها منقوشة في مواضع كثيرة مع أختلاف نمط الخط على جدران الحمراء مثل برج الأسيرة والأميرات والبرطل وقصر جنة العريف للوزير ابن الجياب منقوشة بالخط الثلث الأندلسي كالتالي:[82] (لوحة 114: 116)

1	الحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى مَا مَنَحَا	مِن أَنْعُمٍ تَتْرَى أَصِيلاً وَضُحَا
2	كَمْ نِعْمَةٍ أَسْبَغَهَا تَفَضُّلاً	مِنْهُ وَكَمْ قَرَّبَ مَا قَدْ نَزَحَا
3	أَرْجُو كَمَا أَنْعَمَ فِيمَا قَدْ مَضَى	لَعَلَّهُ فِيمَا بَقِي أَنْ يَسْمَحَا
4	إن لَمْ أَكُنْ أَهْلاً لِمَا أَمَّلْتُه	فَاللَّه أهلٌ أَنْ يُتِمَّ المِنَحَا

ملاحظات على النقش:

1- قرأ الماجرو تترى في البيت الأول نترى، وقرأ كلمة ضحا في نفس البيت صبحا، وقرأ كلمة قرب في البيت الثاني كرب.

ويلي النقش السابق أبيات شعرية نرى نظائرها في بهو الريحان وجنة العريف وبرج الأسيرة، وتتكرر على جدران القاعة بالخط الثلث الأندلسي كالتالي:

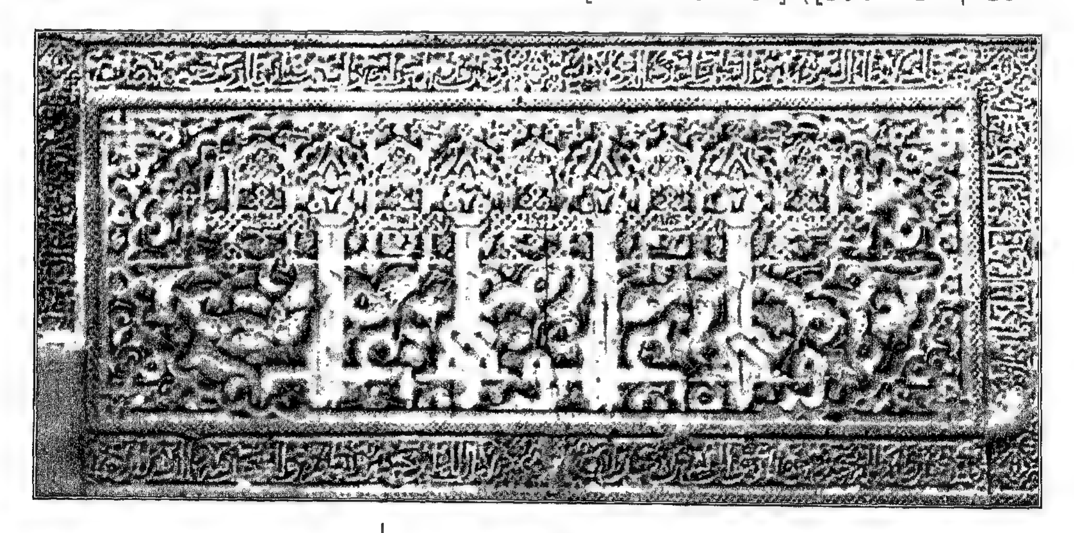
1	يَـــا ثِـــقَـــتِـــي يَـــا أَمَـــلِـــي	أَنْـــتَ الـــرَّجَا أَنْـــتَ الوَلِـــي
2	فَـــبِالـــنَّـــبِيِّ المُرسَـــلِ	اِخْـــتِـــمْ بِـــخَـــيْـــرٍ عَـــمَـــلِـــي

يعلو عقد الطاقة التي تقع على يمين الداخل إلى البرج أفريز مستطيل يتضمن عبارة «ولا غالب إلا الله» بالخط الكوفي المضفر ويحيط بها إفريز مستطيل ينتهي طرفاه بعقد مفصص وينحصر بداخله نقش بالخط الثلث نطالع فيه الآية الكريمة: (لوحة 212، 213)

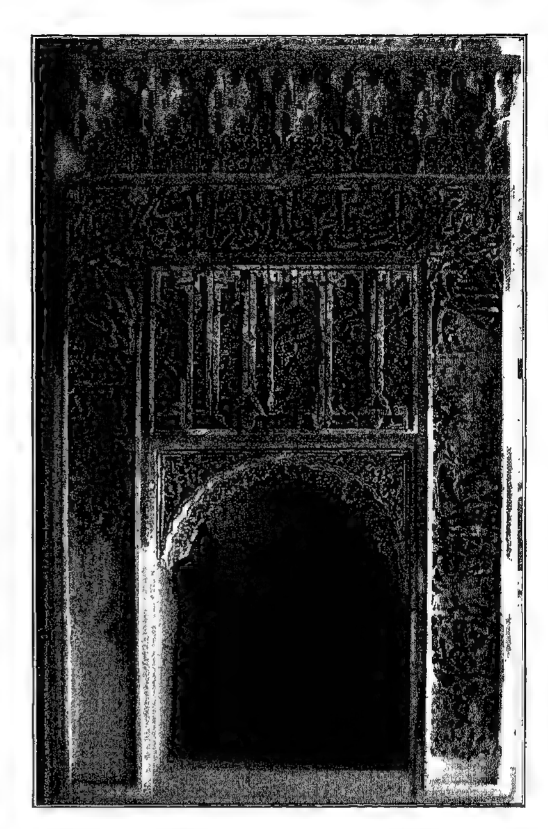
«أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم صلى الله على سيدنا محمد وسلم تسليما، (يسقون من رحيق مختوم ختامه مسك وفي ذلك فليتنافس المتنافسون ومزاجه من تسنيم)، والكلمات الأخيرة غير موجودة بالنقش» [سورة المطففين: 25-27]

ونطالع في الطاقة اليسرى:

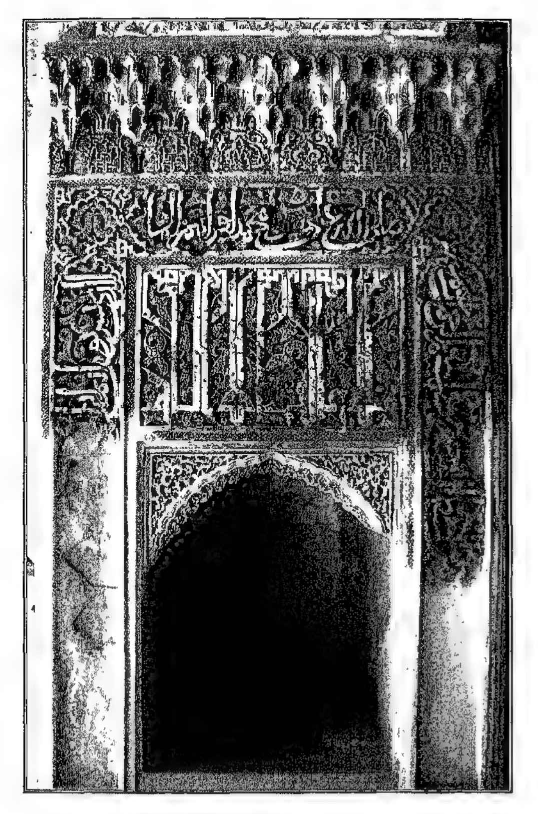
«أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، صلى الله على سيدنا محمد ، (أفرأيتم الماء الذي تشربون أنتم أنزلتموه [من المزن أم نحن المنزلون])» [سورة الواقعة: 68-69]



لوحة (111)
نقوش وزخارف قصر البرطل



لوحة (112)



لوحة (113)

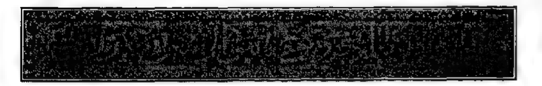
اللوحاتان (112) ، (113)
توضحان على الترتيب الطاقة اليمنى والطاقة اليسرى بقصر البرطل



لوحة (114)



لوحة (115)



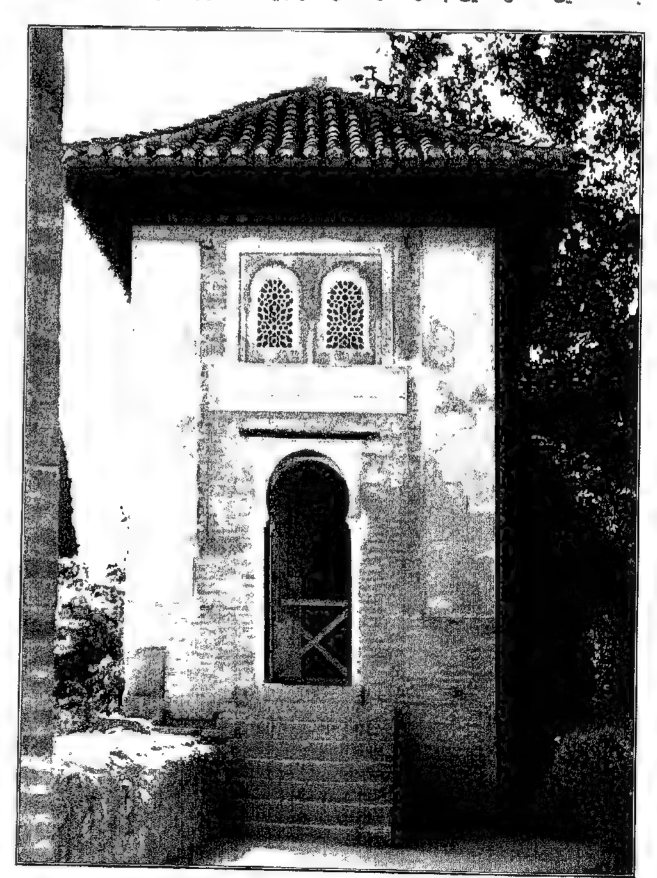
لوحة (116)

اللوحات من (114) إلى (116)
توضح نقوش الأبيات الشعرية التي تزين قصر البرطل

6- مصلى البرطل

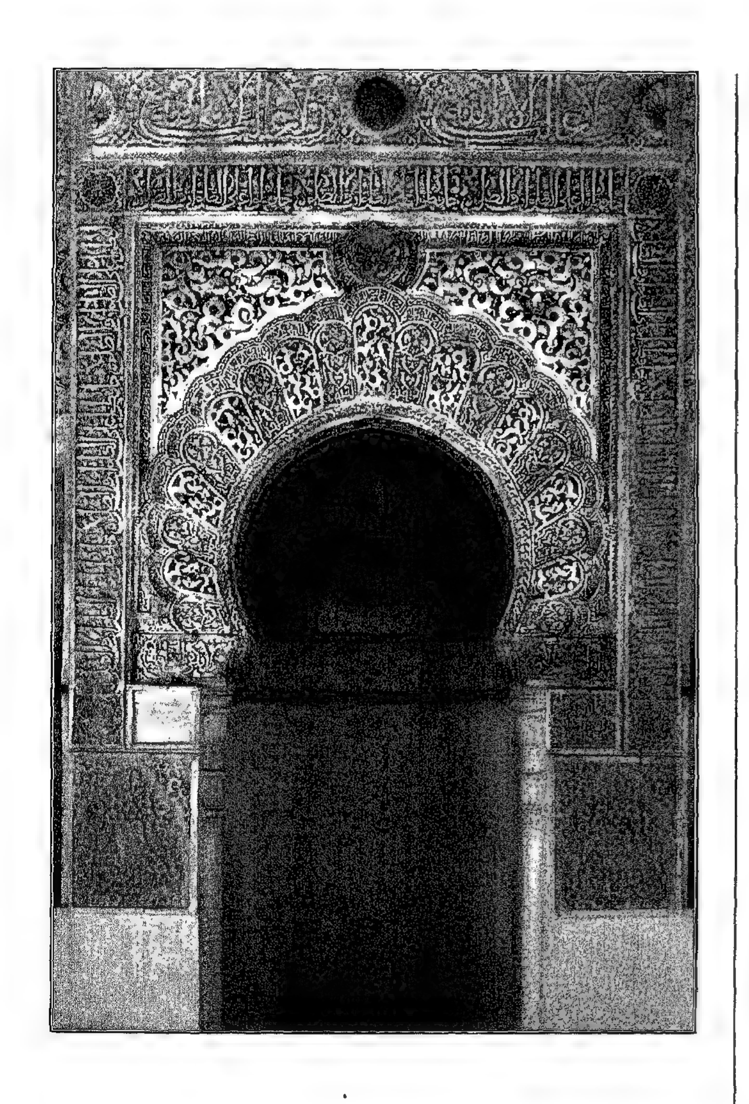
أما مصلى البرطل الذي يرجع بناؤه إلى السلطان يوسف الأول فيقع في الجهة الشرقية من القصر وتستند جدرانه على الأسوار التي تحيط بالقصر ومخطط المصلى مربع الشكل تقريبا يبلغ طوله 4.16 م، وعرضه ثلاثة أمتار (لوحة 117).

والمصلى يقوم على أرضية مرتفعة يصعد إليه عن طريق سلم يتألف من سبع درجات وفتحة المدخل معقودة بعقد متجاوز الدائرة يفضى إلى قاعة المصلى التي يسقفها قبوة مقرنصة، ويقع المحراب قبالة المدخل وجوفة المحراب معقودة بعقد متجاوز لنصف الدائرة.[83] والمحراب مثمن الشكل يستند عقده على عمودين يلتصقان بعضادتين منقوشتين بالزخارف والتوريقات، وبمنكب العمود الأيمن منهما نقش كتابي بالخط الثلث نصه:



لوحة (117)
مصلى البرطل

(أقبل على صلاتك) أما الأيسر فنصه: (ولا تكن من الغافلين) وأسفل هذا النقش حشوة مربعة الشكل بداخلها نقش كتابي بالخط الكوفي نصه (الله عدة لكل شدة)، ويحيط بالمحراب حشوات زخرفية بداخلها عبارات متنوعة بالخط الثلث الدقيق ويزين الأشرطة التي تحيط بعقد المحراب نقش كوفي نصه (الحمد لله) ويتناوب مع الإطارات الأخرى إطار بداخله عبارة (الحمد لله) بالخط الثلث.



لوحة (118)

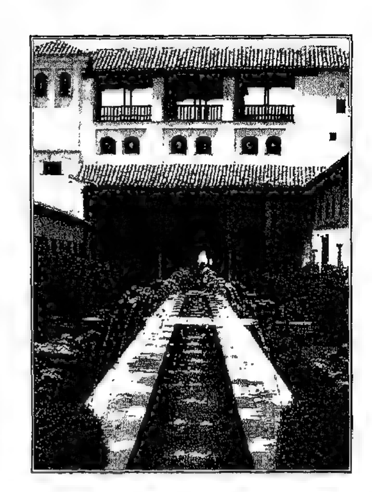
نقوش محراب مصلى البرطل

ويحيط بالمحراب إفريز مربع بداخله إزار كتابي يتكرر مرات عديدة بالخط الثلث ونصه (حافظوا على الصلوات والصلوة) والعبارة تنقصها كلمة الوسطى، وتتكرر مرات عديدة، ويعلو أفريز المحراب نقش بالخط الثلث نصه (ولا غالب إلا الله)، تتكرر مرتين بينهما دائرة ويحيط بإفريز المحراب وعلى جانبيه أفاريز مستطيلة الشكل بداخلها زخارف على شكل معينات متقاطعة ومتداخلة تحصر بينها توريقات متعددة الأشكال.

ويحيط بحافتي جدار المحراب من جانبيه الرأسيين إفريز بداخله إزار كتابي بالخط النسخي نصه (حافظوا على الصلوات والصلوة) تتكرر مرات عديدة، أما الإفريز العلوي الذي يربطهما من الطرفين فنطالع عبارة (الحمد لله على نعمة الإسلام) تتكرر أيضاً أربع مرات (لوحة 118-119).



لوحة (118)
جدار المحراب – مصلى البرطل



لوحة (120)
عقود بهو الساقية – قصر جنة العريف

7- قصر جنة العريف

يقع قصر جنة العريف في الطرف الشمالي الشرقي من الحمراء فوق ربوة مستقلة عالية تشرف على الحمراء وكان يستخدم كمكان للإستجمام والراحة لسلاطين وأمراء بني الأحمر بعيدا عن ضوضاء القصور[84]، وتحيط بقصور جنة العريف مجموعة من الأشجار والأزهار والورود الباسقة من كل نوع وشكل وقد تم إعدادها على شكل ممرات وجدران من الأشجار والخمائل كجنات عدن تجرى فيها ومن تحتها الأنهار ويتوسط القصر بهو مستطيل الشكل يعرف ببهو الساقية لتوسطه بركة من المياه مستطيلة تصب فيها وتتقاطع نافورات المياه من على الجانبين كأنه سيمفونيات متوالية على قول د. حسين مؤنس من الخضرة والورود والمباني والأشجار وعطر الريحان ونور الشمس وزرقة السماء.[85]

ويحف ببهو الساقية رواقان طويلان تنحصر بداخلهما ممرات جانبية وبائكات من العقود المتنوعة الأشكال والأحجام من نصف دائرية ومفصصة ومقرنصة،[86] أما الجزء السكني من القصر فيتصدر الجزء الشمالي من بهو الساقية ويطل عليه بواسطة بائكة تتكون من خمسة عقود نصف دائرية أوسطها أكثرها ارتفاعا، يليها رواق تتوسطه بائكة أخرى تتكون من ثلاثة عقود تحيط بها أفاريز مستطيلة الشكل ينحصر بداخلها أبيات من قصيدة لابن الجياب[87] منقوشة بالخط الثلث الأندلسى تصف روعة القصر وجماله وتشبه مجلسه وقاعاته بجمال العروس ليلة الزفاف، كذلك تمجد القصيدة السلطان أبو الوليد اسماعيل وأعماله المعمارية، وقد وصف الموريسكي الونسو دل كاستيو هذا النقش بقوله «وبالصرح من جنان العريف شعر على باب القبة العليا»[88] (لوحة 120، 121)، (شكل 35:26).

ونطالع في النقش الأبيات التالية: (لوحة 261، 262)

1	قَصْرٌ بَدِيعُ الحُسْنِ والإحْسَانِ	لازَالَ مَعْمُورًا بِسَعْدٍ خَالِدِ
2	رَاقَتْ مَحَاسِنُهُ وأَشْرَقَ نُورَهُ	لاحَتْ عَلَيْه جَلاَلَةُ السُّلْطَانِ
3	رَقَمَتْ يَدُ الإبْدَاع في أَرْجَائِهِ	وَهَمَتْ سَحَائِبُ جُودِهِ الهَتَّانِ
4	فَكَأَنَّ مَجْلِسَهُ العَرُوسُ تَبَرَّجَتْ	وَشْيًا كَمِثْلِ أَزَاهِرِ البُسْتَانِ
5	وَكَفَاه مِنْ شَرَفٍ رَفِيعِ القَدْرِ أَنْ	عِنْدَ الزِّفَافِ بِحُسْنِهَا الفَتَّانِ
6	خَيْرُ المُلُوكِ أَبُو الوَلِيدِ المُنْتَقَى	نَالَ اعْتِنَاءَ خَلِيفَةِ الرَّحْمَنِ
7	المُقْتَدِي بِالطَّاهِرِيْنَ جُدُودِه	مِنْ نُخْبَةِ الأَمْلاَكِ مِنْ قَحْطَانَ
8	لحِقَتْهُ مِنْهُ عِنَايَةٌ قَدْ جُدِّدَتْ	أَنْصَارِ خَيْرِ الخَلْق مِنْ عَدْنَانِ
9	فِي عَامِ نَصْرِ الدِّينِ والفَتْحِ الَّذِي	مِنْهُ جَمَالِ مَصَانِعٍ وَمَبَانِ
10		

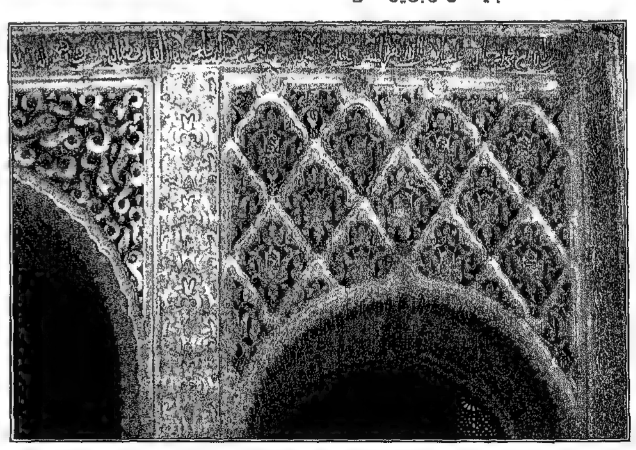
ملاحظات على النقش:

1- وردت الأبيات السابقة بصورة جيدة في رحلة الغزال إلى أسبانيا، وورد بعضها في رحلة ابن عثمان المكناسي.

2- قرأ لافونتي كلمة رقت في البيت الثاني راقت وقرأ محاسنه في نفس البيت محاسن، كذلك قرأ أشرق نوره على أنها «أشرقت نوره».

3- الأبيات السابقة ورد منها بيتان فقط في ديوان ابن الجياب وهما الرابع والسادس وبصورة غير مكتملة.

4- قرأ جارثيا جوميث كلمة بحسنها في البيت الرابع بحسنه، وقرأ كلمة أبو في البيت السادس أبي، وقد وردت صحيحة في مقالة كابنيلاس وبويرتاس.



لوحة (121)
تفاصيل من نقوش قصر جنة العريف

وعلى الناحية الأخرى من نفس البائكة تدور آية الكرسي بالخط الثلث الأندلسي على نفس نمط النقش السابق (لوحة 263، 264)، وعلى جانبيها يمينًا ويساراً جوفات مستطيلة الشكل تتخذ شكل طاقة داخل الجدران تزينها أفاريز طولية مستطيلة الشكل ينتهي طرفاها بعقد مفصص وينحصر بداخلها أبيات شعرية للوزير ابن الجياب منقوشة بالخط الثلث الأندلسي، ونطالع في الطاقة اليمني منها: (لوحة 122).

1	طَـاقٌ بِـبَـابِ المَجْـلِـسِ الأَسْـعَـدْ	لِـخِـدْمَـةِ الحَضْـرَةِ بِـالمَرْصَـدْ
2	لـلـه مَـا أحسَـنَـهُ قَـائِـمَـاً	عَـلَـى يَـمِـينِ المَلِـكِ الأَوْحَـدْ
3	كَـأَنَّـمَـا آنِـيَـةُ المَاءِ إِذْ	تجلـي بـه خـود عـلـى مِـصْـعَـدْ
4	فَـاهْـنَـأ بِـإِسْـمَـاعِيـلَ فَـهْـوَ الَّذِي	أَكْـرَمَـكَ الـلـهُ بِـهِ واسْـعَـدْ
5	دَامَ بِـهِ الإِسْـلاَمُ فِـي عِـزَّةٍ	سَـامِـيـةِ الـقَدْرِ يَـدِ المُسْـنَـدُ

ونطالع بالخط الكوفي المضفر في الأفريز العلوي للطاقة نقش نصه (من حسن كلامه وجب إكرامه).

ملاحظات على النقش:

1- لم ترد الأبيات السابقة في كتاب لفونتي القنطرة، وقرأ نيكل كلمة سامية في البيت الخامس ساحة، وقرأ كلمة المسند في نفس البيت المسد.

2- وردت كلمة أكرمك في البيت الثاني في ديوان ابن الجياب شرفك.

ونطالع في الطاقة اليسرى أبياتا شعرية للوزير ابن الجياب منقوشة بالخط الثلث الأندلسى تتخذ نفس نمط النقش السابق

1	يـا طَـاقَ بَـابِ المَجْـلِـسِ الأَكْـبَـرِ	اهْـنَـأ بِـإِسْـمَـاعِـيـلَ واسْـتَـبْـشِـرِ
2	قَـدْ أَكْـرَمَ الـرَّحْـمَـانُ مَـثْـوَاكَ إِذْ	خَـدَمْـتَ دَارَ المَلِـكِ الأَطْـهَـرِ
3	فَـأَنْـتَ فِـي خِـدْمَـتِـهِ قَـائِـمٌ	بِـمَـرْصَـدٍ فِـي الجَانِـبِ الأَيْـسَـرِ
4	كَـأَنَّـمَـا آنِـيَـةُ المَاءِ إِذْ	تسري......................

ونطالع بالخط الكوفي المضفر في الإفريز الذي يعلو الطاقة أسفل الأبيات الشعرية نقشاً نصه: (أدخل بحلم وأنطق بعلم قليل الكلام تخرج بسلام).

ملاحظات على النقش:

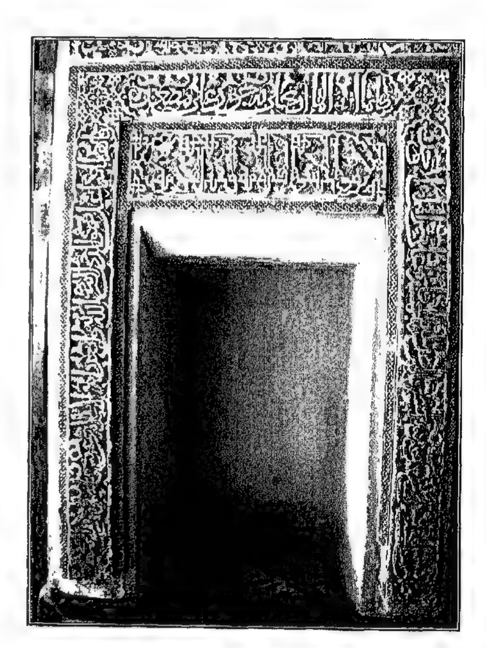
1- البيت الخامس غير موجود بالنقش ونصه:

دَاَمَ بِـهِ الإِسْـلاَمُ فِـي عِـزَّةٍ   سَـامِـيَـةِ الـقَـدْرِ يَـدَ الأَعْـسَـرِ

2- نسخة الديوان المخطوطة مبتور منها البيت الثاني، والشطر الثاني من البيت الرابع.

3- لم ترد النقوش السابقة في كتاب لفونتي القنطرة، وقد أورد نيكل الأبيات غير مكتملة في الشطر الأول من البيت الأول، وفي الشطر الثاني من البيت الرابع.

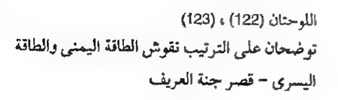
نطالع على الجدران وتيجان الأعمدة عبارات: لااله الا الله محمد رسول الله- العز القائم الملك الدايم لله- الحمد لله على نعمة الإسلام- الغبطة المتصلة- الملك لله وحده (لوحة 124- 126).



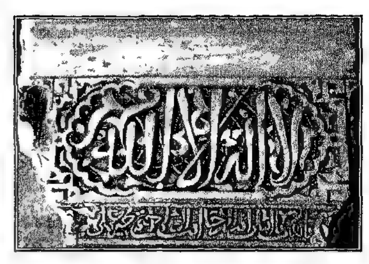
لوحة (122)



لوحة (123)



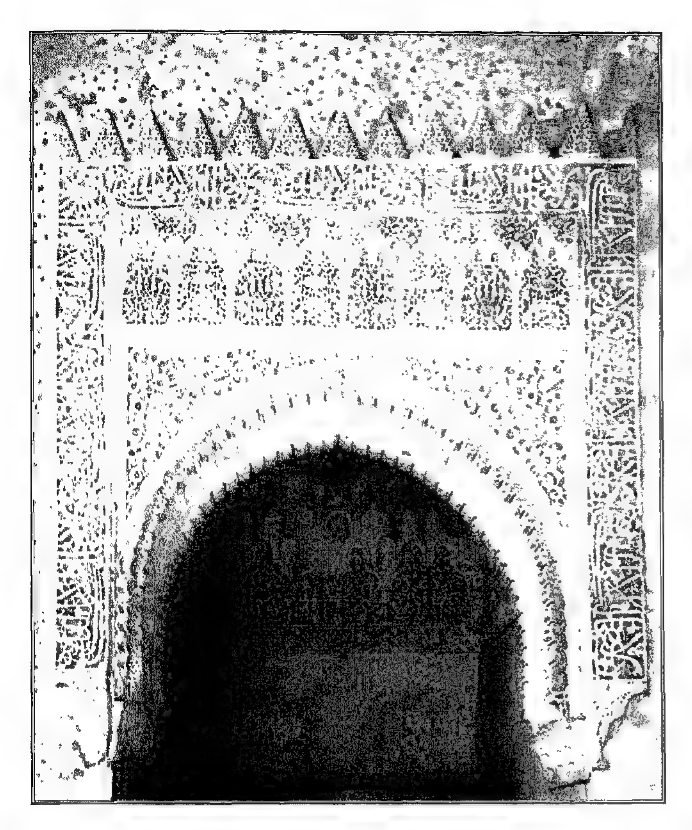
اللوحتان (122) ، (123)
توضحان على الترتيب نقوش الطاقة اليمنى والطاقة اليسرى - قصر جنة العريف



لوحة (124)



لوحة (125)



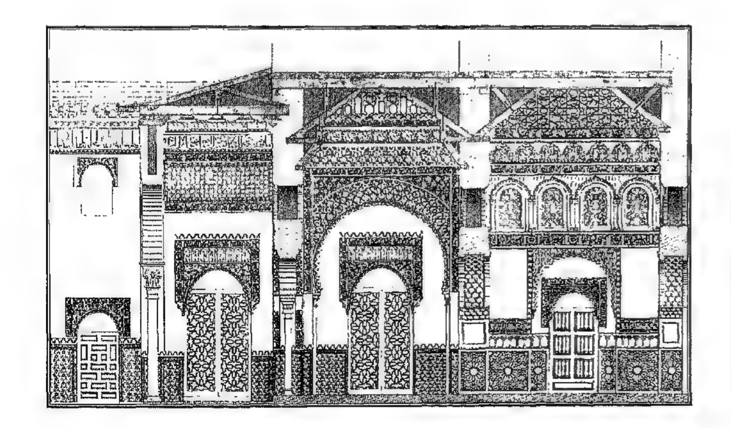
لوحة (126)

اللوحتان (124) ، (125)

توضحان نقوش تيجان قصر جنة العريف

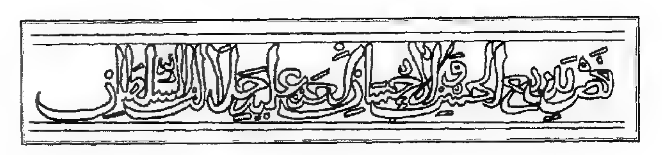
لوحة (126)

نقوش حنية مجوفة من قصر جنة العريف



لوحة (127)

منظور لقصر جنة العريف



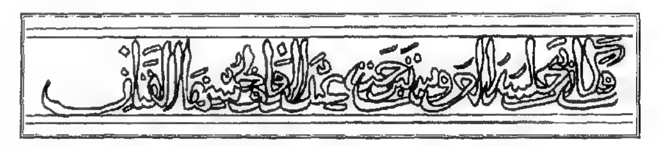
شكل (26)



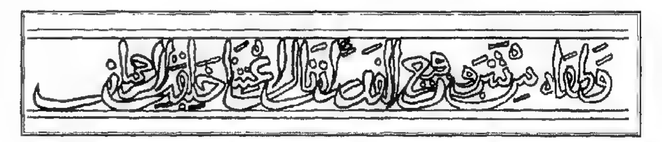
شكل (27)



شكل (28)



شكل (29)



شكل (30)

الأشكال من (26) إلى (30)
توضح الأبيات الشعرية - قصر جنة العريف
بالترتيب من البيت الأول إلى البيت الخامس



شكل (31)



شكل (32)



شكل (33)



شكل (34)



شكل (35)

الأشكال من (31) إلى (35)
توضح الأبيات الشعرية - قصر جنة العريف
بالترتيب من البيت السادس إلى البيت العاشر

ثانيا: نقوش الأبواب والأبراج في قصور الحمراء

1- باب الشريعة

يعتبر باب الشريعة الباب الرئيسي بقصور الحمراء، ويستلزم الوصول إليه السير في طريق صاعد ينحدر من سفح جبل شلير ويحف به على الجانبين جدولان تنساب فيهما المياه، وتكسو حافة الطريق المشرف على الجانب المنحدر من مرتفع أشجار كثيفة تغطي ظلالها الوارفة الطريق.[90]

وباب الشريعة ينفتح داخل برج ضخم مستطيل الشكل يبلغ ارتفاعه 51متراً، وتتوسط المدخل واجهة البرج، وفتحة المدخل معقودة بعقد حدوي غائر ينكسر انكساراً طفيفا وتطوقه تربيعة بارزة بروزا في مستوى وجه البرج ويتوسط كلاً من جانبي فتحة المدخل عقد مهمته المراقبة والدفاع.[91]

ويستند عقد المدخل على عمودين من الرخام يعلو تاج كل عمود نقش كتابي بالخط الثلث الأندلسى الدقيق نصه: «**لا إله إلا الله محمد رسول الله**»، و«**الحمد الله**»، و«**لا قوة إلا بالله**».

ويعلو عقد المدخل النقش التذكاري للباب ويتكون من سطرين بالخط الثلث الأندلسى داخل إطار مستطيل الشكل ينتهي جانباه الأيمن والأيسر بعقد متعدد الفصوص، وقد نفذ النقش على مهاد من الزخارف النباتية تمثل فروعًا نباتية متموجة تشكل تكوينا زخرفيا رائعاً يتمثل في تعانق الزخارف النباتية والكتابية[92] وقد حرص النقاش على أن يخرج من رؤوس الحروف توريقات قوامها أوراق من شحمتين، وثلاث شحمات، وتتوزع هذه التوريقات على نحو روعي فيه التقابل والتماثل، أما الكتابة المنقوشة فقد نفذت بأسلوب الحفر البارز على أرضية غائرة، والنقش عبارة عن إطار مستطيل الشكل من الرخام مقاس 5 م × 80سم[93] (لوحة 128، 129، 187)، (شكل 64 - 66).

لوحة (128)
نقش باب الشريعة

ونطالع في النقش النص التالي:

السطر الأول

2- أمر ببناء هذا الباب المسمى بباب الشريعة أسعد الله به شريعة الإسلام، كما جعله فخرا باقيا على الأيام مولانا أمير المسلمين السلطان المجاهد العادل أبو حجاج يوسف ابن مولانا السلطان المجاهد المقدس.

السطر الثاني

3- أبي الوليد بن نصر كافا الله في الإسلام صنايعة الزكية وتقبل أعماله الجهادية فتيسر ذلك في شهر المولد المعظم من عام تسعة وأربعين وسبعمائة جعله الله عدة وافية وكتبه في الأعمال الصالحة الباقية.

ملاحظات على النقش الكتابي سالف الذكر:

1- قرأ لافونتي كلمة «كافا» في السطر الثاني «كافي» وكلمة «فتيسر» في نفس السطر قرأها «فشيد» وقرأ كلمة «عدة» في نفس السطر «عزة» وكلمة «الزكية» في نفس السطر قرأها «الزاكية» وهي قراءات لا تتفق مع حقيقة النص الوارد في النقش، وقد تبع لافونتي في نفس القراءات الخاطئة كل من أنطونيو الماجرو، وجسبار رميرو.[94]

3- قرأ الأستاذ ليفي بروفنسال كلمة «الزكية» في السطر الثاني «الزاكية» وكلمة «عدة» في نفس السطر قرأها «عزة».[95]

4- أشار أحمد بن المهدى الغزال في سفارته إلى هذا النقش لكنه لم يسجله كاملاً.[96]

هذا والنقش السابق مؤرخ 749 هـ / 1348م، ويحيط به إطار مستطيل الشكل تحف به أشرطة من الجدائل والضفائر المتقاطعة والمتشابكة تكون تشكيلاً هندسيا رائعاً يحف بالنقش.

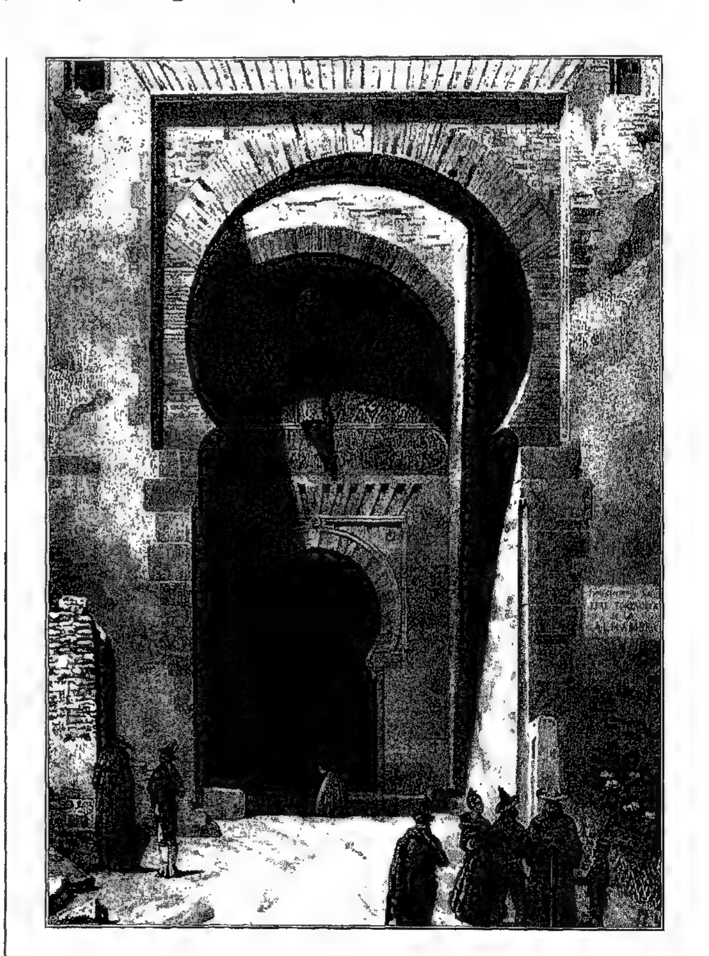
ويستفاد من النقش السابق أن الغرض من تخليد الأعمال المعمارية للسلطان والأمنيات بتقبل هذا العمل الطيب، والجزاء الحسن من عند الله عن تلك الأعمال الطيبة ودوامها كمفخرة على مر الأيام.

هذا ويتضمن النقش بعض ألقاب ونعوت السلطان يوسف الأول وأبيه أبي الوليد إسماعيل ومن تلك الألقاب «مولانا» و «أمير المسلمين» و «السلطان» و «المجاهد» و «المقدس».

أما كلمة «الشريعة» التي وردت في النقش ووسم بها الباب فقد جرت محاولات عديدة لتفسيرها ومعرفة أصولها[97]، وبالرجوع إلى لسان العرب وهو مصدر لغوي أصيل لمعرفة معنى الكلمة وأصلها اللغوي[98] يتبين لنا أن الشريعة «ما سن الله من الدين وأمر به كالصوم والصلاة والحج والزكاة وسائر أعمال البر كقوله تعالى «ثم جعلناك على شريعة من الأمر»[99] وقوله «لكل جعلنا منكم شرعه ومنهاجاً»[100] والشريعة والشرعة المقصود بهما الدين والمنهاج، وقيل الشريعة والمنهاج جميعا الطريق المستقيم أي على دين وملة ومنهاج، وفي التنزيل «شرع لكم من الدين ما وصى به نوحا»[101]

ونستنتج من التفسيرات السابقة أن كلمة الشريعة أطلقت على هذا الباب لاتخاذه مقرًّا للعدالة ومجلسا للقضاة وإقامة الحدود، والحث على اتباع الطريق المستقيم والدعوة إلى المنهج القويم، وربما كان يجلس السلطان بنفسه لإقامة الحدود وتلقي مظالم وشكاوى المواطنين والبت فيها.[102]

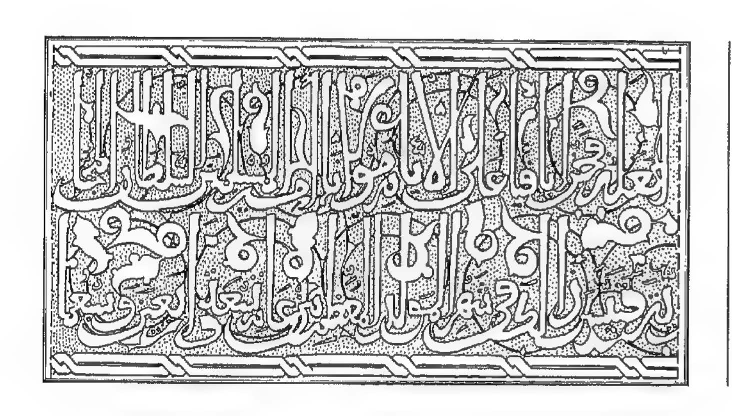
ومما يؤيد استخدام هذا الباب مكانا للعدالة وإقامة الحدود ما ورد في المصادر التاريخية المعاصرة لبني نصر من جلوس العديد من سلاطينهم للحكم بين الناس وإقامة الحدود ورد المظالم[103]، ولا تزال اللغة الاسبانية تحتفظ باسم الباب القديم Puerta de la Justicia وعلى هذا الأساس فإن باب الشريعة يرادف اسم باب العدالة وكان مخصصا لجلوس القضاة عند الباب للحكم كما تدل على ذلك الأخبار المتواترة.[104]



لوحة (129)
باب الشريعة

ونلاحظ أن اسم باب الشريعة أطلق على أبواب عديدة في المغرب والأندلس، في فاس، ومراكش، وتازة بالمغرب، وبلنسية في الأندلس.[105]

أما الشريعة كمصطلح منفرد دون الإضافة إلى الباب فتعني المصلى الخلوي، وكانت تقام فيه صلاة العيدين وصلوات الاستسقاء في المغرب والأندلس وقت الشدة والقحط والجفاف.[106] أما عن وجود نقش يمثل كفا مفتوحة ومفتاحا بأعلى عقد المدخل وتشير اليد إلى أركان الإسلام الخمس، كذلك ترمز إلى معنى العدالة، ويرمز المفتاح إلى مدخل قصور الحمراء، وكثيرا ما نرى على آثار الأندلس الكف والمفتاح كتعويذة لرد الأذى ومنع الضرر.[107]



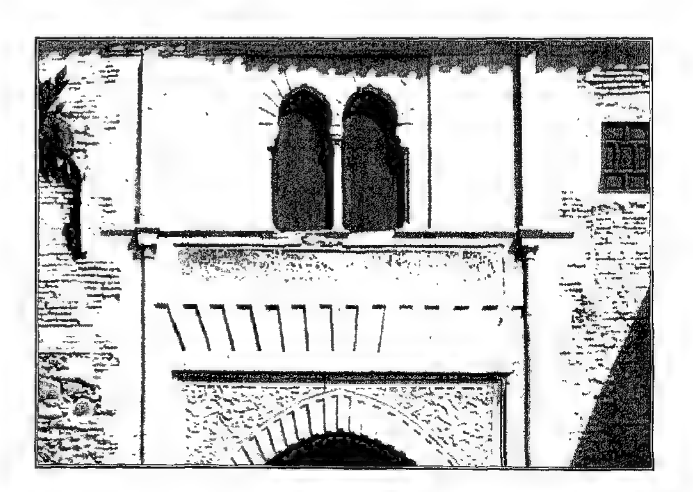
شكل من (36)
تفاصيل من نقش باب الشريعة

2- باب النبيذ

يقع باب النبيذ في الجزء الجنوبي الغربي من مجموعة قصور الحمراء على مقربة من باب الشريعة، وتسميته بالنبيذ حديثة ولم ترد في المصادر القديمة. ويرجع بناء باب النبيذ إلى السلطان محمد الثالث وعقد المدخل من العقود المتجاوزة المنكسرة، وأجريت على الباب تجديدات ترجع الى عصر السلطان محمد الخامس تتضمن ترميم بعض عقوده وطلائه بالزخارف الجصية وقد سجل على واجهة الباب أعلى عقد المدخل نقش كتابي بالخط الثلث الأندلسي نطالع فيه النص التالي: (لوحة 130- 131)

«أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما، انا فتحناً لك فتحا مبيناً ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطاً مستقيماً وينصرك الله نصراً عزيزاً، عز لمولانا السلطان أبي عبد الله الغني بالله، عز لمولانا السلطان أبي عبد الله الغني بالله، عز لمولانا السلطان أبي عبد الله الغني بالله». ونطالع عبارات (الملك الدائم والعز القائم ...)، «اليمن والأقبال وبلوغ الآمال». قرآن سورة، 48، آية 1-3 .

لوحة (130)
باب النبيذ



لوحة (131)
نقوش باب النبيذ

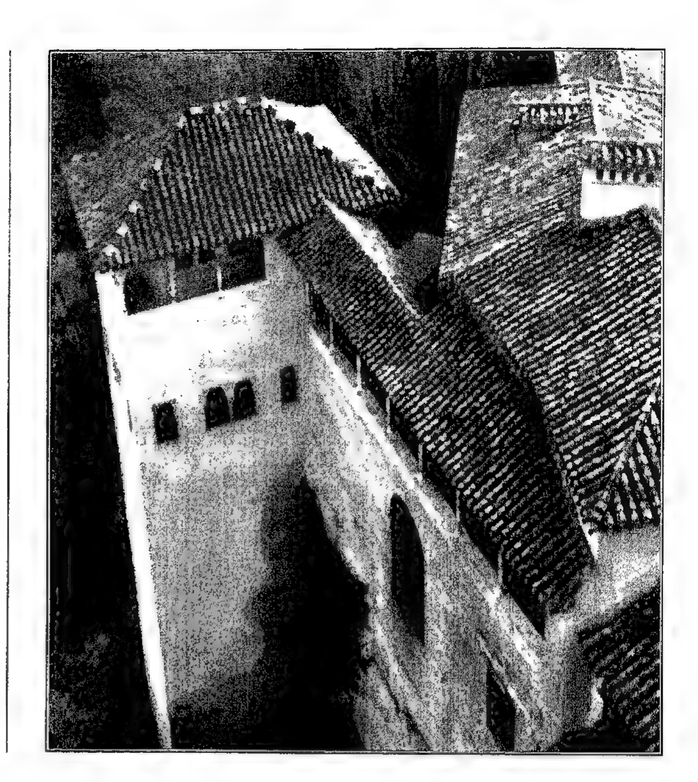
لوحة (132)
برج أبي الحجاج

3- برج أبي الحجاج يوسف

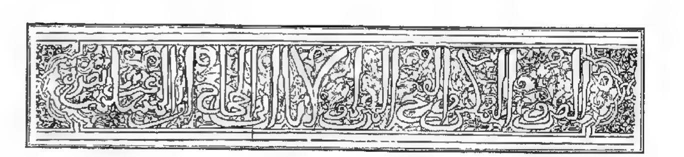
يعتبر هذا البرج من الأبراج الهامة التي تدعم بدنات السور المحيطة بمرتفع الحمراء، ويصل بين هذا البرج وبين قاعة السفراء طريق ممهد ويعرف البرج حالياً ببرج أبي الحجاج La Torre de Abu Alhagag أو برج مخدع الملكة، أو البرج المخصص لتزيين الملكة Peinador de La Reina[108]. وكان يعرف في عهد بني نصر «ببرج النصر»[109] وقد تعرض البرج بدوره لأعمال الترميم والتعديل العشوائية التي غيرت من زخارفه منذ سقوط غرناطة ولم تبق من عناصره الزخرفية ونقوشه الكتابية الأصلية إلا النذر اليسير[110]، كما تبقى بعض النقوش الكتابية من عصر السلطان محمد الخامس ابن يوسف الأول نصها «.... **أبي عبد الله الغني بالله، ابن مولانا أمير المسلمين السلطان الجليل، الملك الأصيل، ذي المحامد والمناقب، والعطايا الجزيلة والمواهب الحامي الديار، القامع أعداء الله الكفار، أبي الحجاج ابن مولانا السلطان المعظم»**[111]

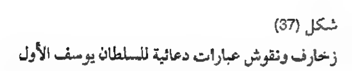
ويشتمل البرج من الداخل على قاعتين إحداهما مستطيلة والأخرى مربعة الشكل، ولقد تعرض العديد من زخارف ونقوش البرج للتشويه والتغيير وحلت محلها صور ورسوم أوربية حديثة ترجع إلى عصر النهضة منذ أن اتخذته الملكة إيزابيلا مقرا لها[112] لذلك يعرف البرج بمخدع الملكة، وقد تبقى من نقوش البرج نقش مرمم فقد العديد من كلماته، والنقش يتضمن شعار يوسف الأول «عز لمولانا السلطان أبي الحجاج عز نصره»[113] بالإضافة لعبارة «والنصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي الحجاج أمير المسلمين عز نصره».

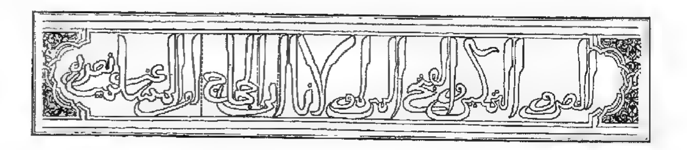
ويتشابه في طريقة توزيع حروفه مع الشعارات الخاصة بالسلطان يوسف الأول المنقوشة على جدران قاعة السفراء، ومن النقوش الكتابية التي احتفظت بأصالتها بعض كلمات نقش يتضمن الآية الكريمة (إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفرلك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطاً مستقيما وينصرك الله نصرا عزيزاً)[114] (اللوحة 133)، (شكل 37، 38)..



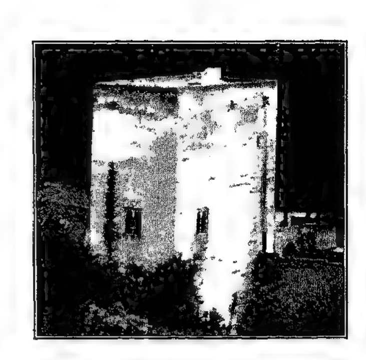
لوحة (133)
الممر المؤدي إلى برج أبي الحجاج



شكل (37)

زخارف ونقوش عبارات دعائية للسلطان يوسف الأول



شكل (38)
رسم مفرغ للنقش السابق



لوحة (134)
برج الأسيرة

4- برج الأسيرة

يتوسط برج الأسيرة برجي القناديل والأميرات، والبرج يبدو برجا حصينا من الخارج في حين يشتمل في داخله قاعة من أجمل قاعات قصور الحمراء، وينسب بناء هذا البرج إلى السلطان يوسف الأول، ويقوم على مرتفع من الأرض ويفصل بينه وبين قصر جنة العريف منحدر منخفض[115] (لوحة 134).

والبرج مربع الشكل ويضم بداخله قاعة أساسية تنفتح في جدرانها شرفات زودت في داخلها بمخادع جانبية، وزخارف هذه القاعة لاسيما تربيعات الزليج والزخارف الجصية الملونة التي ما تزال تحتفظ ببقايا الألوان والتذهيب تجعل هذا البرج من أجمل منشآت يوسف الأول حيث يحتفظ بأصوله المعمارية وزخارفه الأصلية التي لم تتعرض لأعمال الترميم والتجديد إلا في نطاق ضيق.[116]

ا- نقوش البهو الذي يلي مدخل برج الأسيرة

ويتقدم القاعة الرئيسية بهو مستطيل الشكل يلي المدخل وتزدان جدرانه بالعديد من النقوش الكتابية، فعلى يمين الداخل إلى القاعة ويساره طاقتان معقودتان كل منهما تشبه محرابا عقدة نصف دائري تدور حوله أشرطة كتابية، ويعلوه مباشرة بيت من الشعر بالخط الثلث يتكرر عدة مرات نصه:

يَـا ثِـقَـتِـي يَـا أَمَـلِـي   أَنْـتَ الـرَّجَـا أَنْـتَ الـوَلِـي
فَـبِـالـنَّـبِـيِّ الـمُـرْسَـلِ   اخْـتِـمْ بِـخَـيْـرٍ عَـمَـلِـي

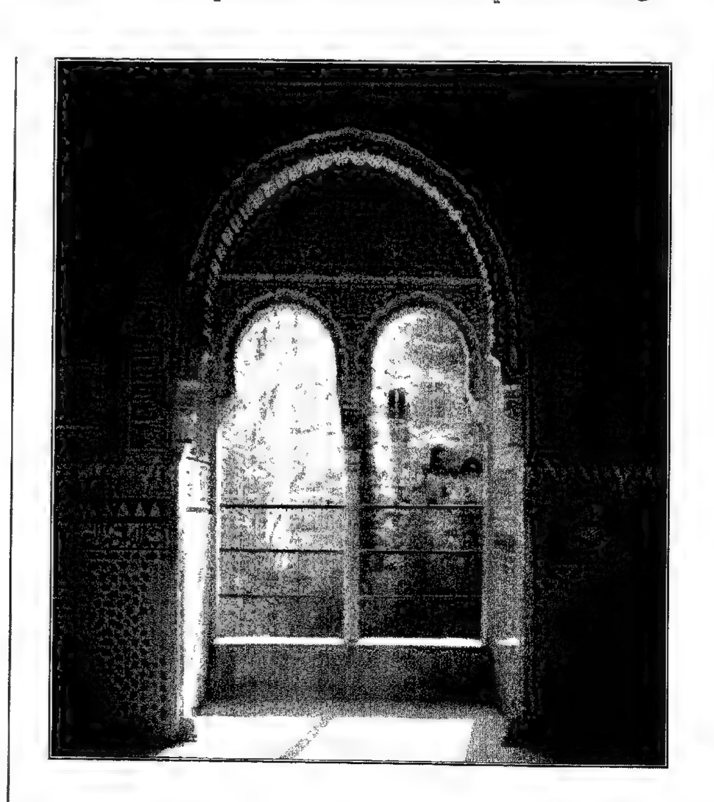
ويعلو النقش السابق كلمة (يمن) منقوشة بالخط الكوفي طردا وعكسا تتكرر عدة مرات يليها أدعية متكررة منقوشة بالخط الثلث نصها (الغبطة، العزة لله، البركة) ويعلوها بدورها نقش بالخط النسخي يتضمن العبارة التالية التي تتكرر وتستمر حول القاعة (قوله الحق وله الملك) (لوحة 136-138).

ويلي ذلك إطار من التوريقات تتخذ شكل عقود متصلة تتوسط كلاً منها عبارة (عافية باقية) بالخط الكوفي وتتكرر مرات عديدة طردًا وعكسًا (لوحة 139).

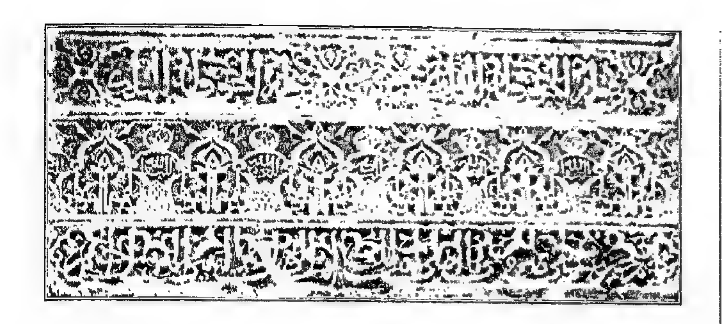
ويتوسط جدران القاعة حشوات مقاس كل منها 34سم × 180سم متكررة وتشتمل كل منها على نقش بالخط الكوفي المضفر نصه (الملك لله والبقا) ويحيط بالنقش السابق من أعلى إطار مستطيل الشكل بداخله نقش كتابي بالخط الثلث في الجانب العلوي من المستطيل، نصه:

(العز القائم والملك الدائم لصاحبه العافية)، وعلى جانبي الإطار نقرأ نقشاً كتابيًا نصه **(الملك الدائم والعز القائم لصاحبه)**.

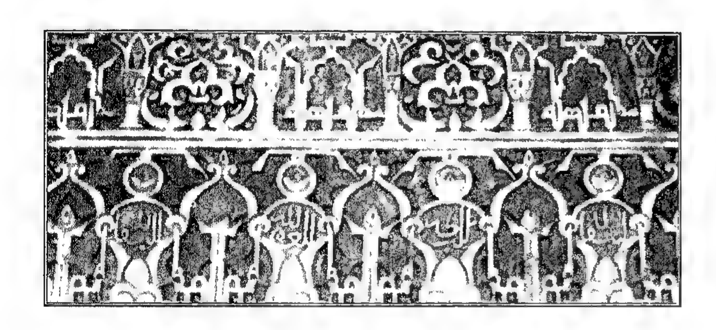
أما الجانب السفلي من المستطيل فيشتمل على النقش التالي بنفس الخط الثلث **(الملك الدائم والعز القائم لصاحبه والغبطة المتصلة)** ويعلو الإطار السابق صف من الشرفات المسننة يتناوب فيها مع شرفة أخرى بداخلها توريق على شكل عقد ثلاثي الفصوص بداخلها نقش كتابي نصه كلمة (اليمن) بالخط الكوفي تتكرر طردًا وعكسًا.



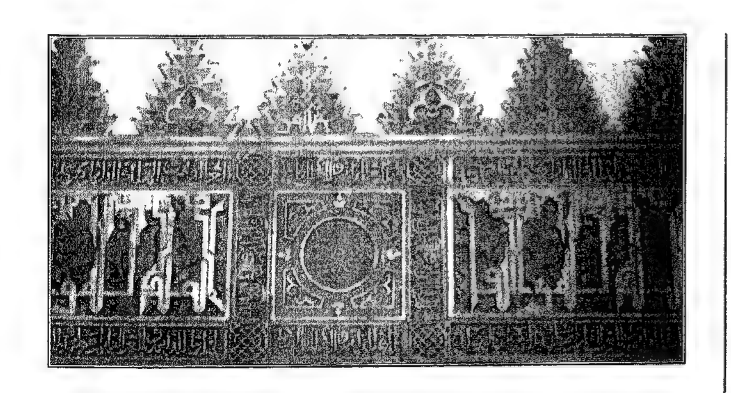
لوحة (135)
إحدى شرفات برج الأسيرة



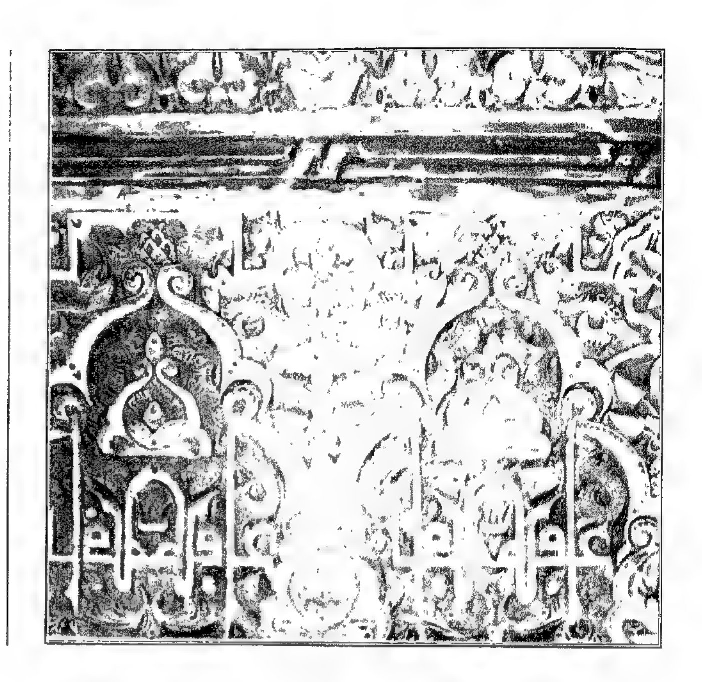
لوحة (136)
نقوش القاعة التي تلي مدخل برج الأسيرة



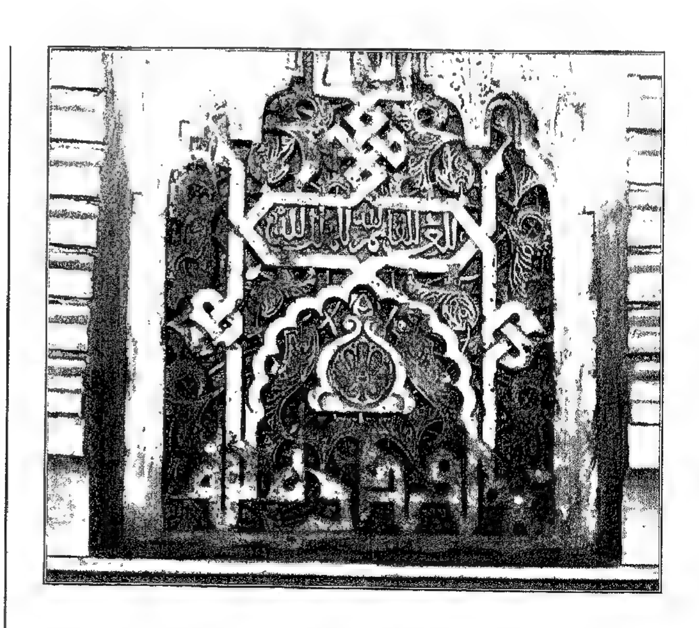
لوحة (137)
تفاصيل من النقش السابق



لوحة (138)
نقوش بالخط الكوفي والثلث تزين جدران القاعة السابقة



لوحة (139)
نقش بالخط الكوفي يتكرر معكوساً - برج الأسيرة



لوحة (140)
نقوش تكتنف عقد المدخل إلى القاعة الرئيسية - برج الأسيرة

ب- نقوش القاعة الرئيسية ببرج الأسيرة

أما القاعة الرئيسية فيكتنف عقد المدخل يمنة ويسرة إطار زخرفي بداخله نقش بالخط الكوفي المضفر نصفه (القدرة لله) ويتكون من تعانق هامات الحروف وتداخلها شكل هندسي على شكل عقد متعدد الفصوص ينتهي مفتاحه من أعلى بإفريز مستطيل الشكل مدبب عند طرفيه وينحصر بداخله عبارة (العز القائم لله الملك لله) وتكسو أرضية النقش توريقات ومراوح نخيلية تبدو في صورة رائعة (لوحة 140).

والقاعة التي نتناولها بالدراسة تقع في مقدمة البهو الذي يلي مدخل البرج وتخطيطها مربع الشكل وتنفتح في جدرانها ثلاث شرفات تتوسط الجدران وتطل على الخارج، وزخارف القاعة لا تزال تحتفظ برونقها ونقوشها الأصلية فيما عدا بعض الترميمات أجريت على مواضع متفرقة لم تؤثر على أصالة النقوش والزخارف.

ومن أجمل زخارف القاعة التي ما تزال تحتفظ بأصالتها زخارف تربيعات الزليج التي تؤزر جدران القاعة وتتنوع فيها الزخارف الهندسية على شكل أطباق نجمية وحشوات هندسية ذات ألوان متعددة منها الأخضر والأسود والأحمر والبني ويعلو هذا الإزار تحت الشرفات المسننة التي تتوج الأزار الزليجي إفريز كتابي يشتمل على سورتي الفلق والإخلاص بالخط الثلث الأندلسي المنفذ على بلاطات الزليج ونص النقوش ما يلي:

«بسم الله الرحمن الرحيم صلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وسلم تسليما قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق ومن شر غاسق إذا وقب ومن شر النفاثات في العقد ومن شر حاسد....»[117] ويلي ذلك مباشرة النقش التالي:

« بسم الله الرحمن الرحيم صلى اله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد صدق الله العظيم »[118] (لوحة 150-152).

ويعلو إزار الزليج صف من المقرنصات على شكل عقود قائمة على أعمدة يشغله إطارات مستطيلة في طرفيها فستونات على شكل عقدين وترتبط هذه الإطارات فيما بينها عن طريق حافة دائرية مفصصة تكسوها توريقات ويشغل الإطارات نقش متكرر بالخط الكوفي المضفر نصه **(الله خير حفظا وهو أرحم الراحمين)** ويحف بهذه الإطارات من أعلى ومن أسفل شريطان ضيقان عرض كل منهما 10سم وطوله 110سم تكسوهما أبيات من شعر الوزير أبي الحسن بن الجياب[119] نقشت بالخط الثلث الدقيق.

وتنقسم النقوش حسب موقعها على جدران القاعة كما يلي:

1- النقش الواقع على يمين الداخل من باب القاعة.
2- النقش الواقع على يسار الداخل من باب القاعة.
3- النقش الواقع على يمين الشرفة التي في مواجهة الداخل.
4- النقش الواقع على يسار الشرفة التي في مواجهة الداخل.

وفيما يلي بيان بتفاصيل النقوش: (لوحة 141-142)

1- النقش الواقع على يمين الداخل من باب القاعة

1	(بُرْجٌ عَظِيمُ الشَّأْنِ فِي الأَبْرَاجِ	قَدْ بَاهَتِ الحَمْرَاءُ مِنْهُ بِتَاجِ)
2	قَلَهُرَّةٌ ظَهَرَتْ لَنَا وَاسْتَبْطَنَتْ	قَصْرًا يُضِيءُ بِنُورِهِ الوَهَّاجِ
3	فِيهَا بَدَائِعُ صَنْعَةٍ قَدْ نُوظِرَتْ	نَسَباً مِنَ الأَفْرَادِ والأَزْوَاجِ[120]
4	وصَنَائِعُ الزَّلِيْجِ في حِيطَانِهَا	والأرضُ مِثْلُ بَدَائِعِ الدِّيبَاجِ[121]
5	وكَفَى بِعِزِّ الدِّينِ (أَنْ قَدْ سُخِّرَتْ	فِيهَا مَمَالِيْكٌ مِنَ الأَعْلاَجِ)
6	(لَبِسَتْ طِرَازَ الفَخْرِ لمَّا أَنْ بَدَا)[122]	فِيهَا اسْمُ مَوْلاَنَا أَبِي الحَجَّاجِ
7	مْلِكُ الجَلاَلَةِ والبَسَالَةِ والنَّدَى	غَوْثُ الصَّرِيخِ بِهِ وغَيْثُ الرَّاجِي
8	مِنْ آلِ سَعْدٍ مِنْ بَنِي نَصْرٍ وَمَنْ	نَصَرُوا وَآوَوا صَاحِبَ المِعْرَاجِ[123]

وتنتهي الأبيات بعبارة «صلى الله عليه وسلم تسليما».

وتتضمن الأبيات السابقة وصفا للبرج وما يحتويه من زخارف ونقوش وزليج أبدع الفنان في زخارفها ونقوشها، وتتضمن أيضًا مدحا للسلطان يوسف الأول ونسبه الذي يصل إلى الصحابي الجليل سعد بن عبادة الأنصاري، ويستفاد من الأبيات السابقة مشاركة أسرى النصارى في أعمال البنيان.

ملاحظات على النقش:

1- ما ورد من الأبيات بين الأقواس غير موجود بالنقش وقد ورد في ديوان ابن الجياب، ويتمثل ذلك في البيت الأول وثلثي البيت الخامس والشطر الأول من البيت السادس، فقد تعرضت الأبيات للترميم العشوائي ولجهل المرمم باللغة العربية أضاف عبارات لا تتناسب مع النقش من أشعار أخرى موجودة بالقاعة، وكان السبب في عدم قراءة لفونتي القنطرة لهذه الأبيات[124] أن الترميم جاء بعد عام 1895م السنة التي صدر فيها كتابه، أما قراءة جسبار رميرو فكانت مليئة بالأخطاء بالإضافة إلى أنها لا يمكن فهمها، فيذكر مثلا مكان البيت السادس:

وَأَفَاقَ حُسْنُهَا مِنْ كَلامِ النَّاسِ وَكَفَى العِزُّ الدِّينَ مِنَ الأَعْلاجِ[125]

2- قرأت روبيرا كلمة «الأفراد» في البيت الثالث «الأفراطس» وكذلك لم تقرأ كلمة «قد» في البيت الخامس.[126]

3- قرأت روبييرا كلمة «وصنائع» في البيت الرابع «فضائع»[127] وتابعها في ذلك الخطأ الأستاذ جارثيا جوميث[128]، وقد ورد النص صحيحاً في مخطوطة الديوان[129]، ورغم ذلك فقد استمرت روبييرا على قراءاتها عند تحقيقها للديوان.[130]

2- النقش الواقع على يسار الداخل إلى القاعة[131] (لوحة 143، 144)

هو نقش كتابي مسجل بالخط الثلث الأندلسي الدقيق تتخلله توريقات بلغت الغاية في الدقة والجمال، ونصه:

1	قَدْ شَرُفَ الحَمْرَاءَ بُرْجٌ مُشْرِفٌ	فِي الجَوِّ دَبَّرَهُ الإِمَامُ الأَشْرَفُ
2	قَلَهُرَةٌ فِي ضِمْنِهَا قَصْرٌ فَقُلْ	هِيَ مَعْقِلٌ أو لِلبَشَائِرِ مَأْلَفُ
3	حِيطَانُهَا فِيهَا رُقُومٌ أَعْجَزَتْ	أمد البَلِيغِ فَحُسْنُهَا لاَ يُوصَفُ
4	راقت وناظر كل شكله	في نسبة (فموشح ومصنف)
5	(مَهْمَا لَحَظْتَ رَأَيتَ نَقْشًا وُشِّيت»[132]	أَنْوَاعُهُ) فَمُذَهَّبٌ وَمُزَخْرَفُ
6	مَبْنًى بَدِيعٌ أَبْرَزَتْهُ حِكْمَةٌ	مَاَ حَازَهَا إِلاَّ الخَلِيفَةُ يُوسُفُ
7	مَلِكٌ إِذَا افْتَخَرَ المُلُوكُ فَفَخْرُهُ	فِي الذِّكْرِ يَتْلُوهُ عَلَيْنَا المُصْحَفُ
8	مِنْ نُخْبَةِ الأَنْصَارِ دَامَ لِمُلْكِهِ	نَصْرٌ لَهُ فِي الدِّينِ سَعْيٌ مُزْلِفُ»[133]

تتضمن الأبيات مديحاً للسلطان يوسف الأول، ويستفاد منها أن البرج كان يستخدم كمعقل، ويستخدم أيضاً كمكان للمتعة وقضاء الأوقات السعيدة مع الرفاق، وتتضمن الأبيات أيضاً تفاصيل لما تتميز به الزخارف والنقوش من تناظر وتماثل في توزيعها ودقة متناهية في أدائها وتنفيذها.

ملاحظات على النقش:

1- تعرضت بعض الأبيات للترميم وتشتمل على الشطر الثاني من البيت الرابع ومعظم البيت الخامس، وقد أضاف المرمم أبيات وكلمات لا تتلاءم مع النقش ونلاحظ أن لافونتي القنطرة لم يقرأ الأبيات وكذلك جسبار رميرو وقد وردت في الديوان واضحة تماماً.[134]

2- قرأت روبييرا كلمة «راقت» في البيت الرابع على أنها «راقب» وكلمة «أفتخر» في البيت السابع «فتح» وكررت هذه القراءة نفسها في تحقيقها للديوان، والقراءة في المخطوط صحيحة وتتفق مع النص الوارد في النقش، وكذلك قرأت كلمة «نخبة» في البيت الثامن على أنها «نحية» على خلاف ما ورد في الديوان والنقش نلاحظ أن تلك الكلمات هي نفسها التي أخطأ فيها لافونتي القنطرة، وكذلك جسبار روميرو الذي أخطأ في قراءة معظم كلمات النقش.[135]

3- النقش الواقع على يمين الشرفة التي تواجه المدخل (لوحة 146، 147)

يتضمن النقش المذكور أبياتا ثمانية منقوشة بالخط الثلث الأندلسي على أرضية من التوريقات نطالع فيها:

1	مَا مِثْل هَذَا المَصْنَع (الأعْلَى نَشَا)	فَحَدِيثُهُ فِي كُلِّ صقْعٍ قَدْ فَشَا
2	لِلَّه مِنْ بُرْجٍ إِلَى الأَسَدِ انْتَمَى	سَام وحَام فَاحْذَرُوا أن يبْطِشَا
3	زِينَتْ بِهِ الحَمْرَاءَ حَتَّى أَنَّهَا	تَزْهَى (بِحُسْنِ حلاة) زَهوَ مَن انْتَشَا
4	قَلَهْرَةٌ زَحَمتْ نُجُومَ الجَوِّ فِى	فَلَكٍ فَجَاوَزَتِ الثُّرَيَا والرَّشَا
5	أما مَبَانِيهَا فَفَرعُ حِجَارَةٍ[136]	فَالصُّنع فيها قَدْ تَأَنَّقَ كَيْفَ شَا
6	أبدَتْ عَلَينَا مِنْ مُحَيَّا يُوسُفٍ	شَمْسًا وَلاكِنْ ليسَ يَحْجبُهَا العَشَا
7	فِيهِ حَبِبْنَا كُلَّ خَيْرٍ سَرَّنَا	وبِهِ كَفَيْنَا كُلَّ خَطْبٍ أَدْهَشَا
8	مِن آل نَصْرِ دَامَ فِي نَصْرٍ وَفِى	سَعْدٍ فَيَبْنِي مَا يَشَاءُ كَمَا يَشَا[137]

ملاحظات على النقش:

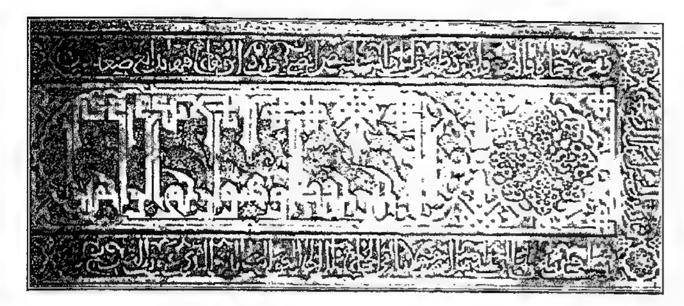
1- ما بين الأقواس في الأبيات السابقة لم يرد في النسخة الخطية من الديوان، وقد ورد في الديوان على نحو خاطئ عبارة «الأثير انبهي» بدلا من «الأسد انتمي» وهي العبارة الصحيحة، وقد أفادتنا النقوش في معرفة الكلمات الأصلية للأبيات التي يبدو أنها تعرضت للتحريف على يد الناسخ.[138]

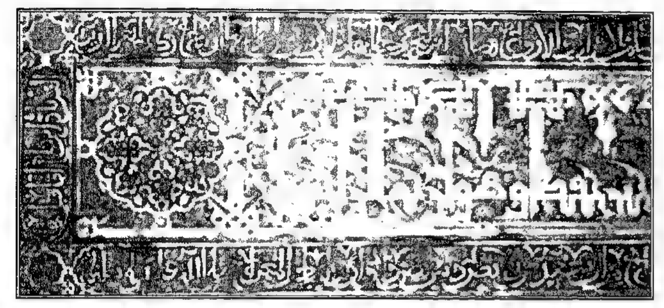
2- لم يقرأ لافونتي القنطرة الشطر الثاني من البيت الثاني والبيت السابع بأكمله، والنصف الثاني من البيت الثامن وقرأ كلمة «زحمت» في البيت الرابع خطئًا على أنها «رجيت» وقرأ كلمة «تأنقس» في البيت الخامس على أنها «أنقس»[139]

3- قرأت روبيرا كلمة «زحمت» في البيت الرابع خطئًا على أنها «رجحت»[140]

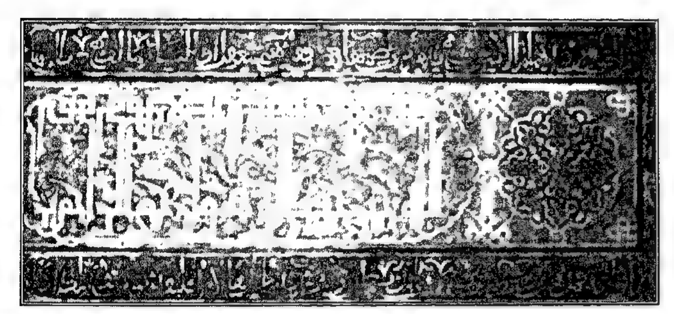
4- قرأ جارثيا جوميث كلمة «فشا» في البيت الأول «فشي» وقرأ كلمة «انتشا» في البيت الثالث «انتشى» وقرأ كلمة «حجارة» في البيت الخامس «نجارة»[141]

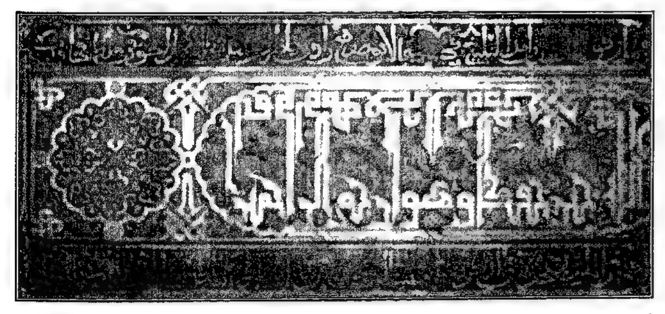
والكلمات السابقة وردت بصورة صحيحة في مخطوط الديوان وتتفق مع الأبيات المنقوشة على جدران برج الأسيرة.[142]


لوحة (141)


لوحة (142)

اللوحتان (141)، (142)
توضحان النقوش التي تقع على يمين الداخل من باب القاعة - برج الأسيرة


لوحة (143)


لوحة (144)

اللوحتان (144)، (143)
توضحان النقوش التي تقع على يسار الداخل إلى القاعة - برج الأسيرة

4- النقش الواقع على يسار الشرفة التي تواجه المدخل (لوحة 148، 149)

النقش الكتابي مسجل بالخط الثلث الأندلسي على أرضية من التوريق وتتضمن الأبيات مدحاً موجها للسلطان أبي الحجاج يوسف الأول وذكر نسبه الذي يرتفع إلى سعد بن عبادة، وكان هذا النسب موضع افتخار بني نصر ونراه منقوشا على معظم مبانيهم بالحمراء[143]، وفيما يلي نص الأبيات المنقوشة:

1	قَدْ زَيَّنَ الحَمْرَاءَ (هَذا المَصْنَعُ	هُوَ لِلمسَالِم) والمُحَارِبِ مُرَبَّعُ
2	(قَلَهُرَّةٌ قَدْ أُودِعَتْ قَصْرًا فَقُلْ	هِيَ مَعْقِلٌ) أو لِلمَسَرَّةِ مَجْمَعُ
3	قصْرٌ تقسَّمَتِ البَهَاءَ سَمَاؤهُ	والأرضُ مِنْهُ والجِهَاتُ الأَربَعُ
4	في الجَصِّ والزَّلِيج منع بَدَائع	لاكُنَّ نِجَارة سَقْفِهِ هِيَ أَبْدَعُ
5	جَمَعَت وبَعْدَ الجَمْعِ أُحْكِمَ رَفْعُهَا	لِلنُّصْبِ حَيْثُ لَهَا المَحَلُّ الأَرفَعُ
6	يَحْكِي بَدِيعَ الشِّعْرِ مِنْهُ مُجَنَّسٌ	وَمُطَبَّقٌ ومُغَصَّنٌ ومُرَصَّعُ
7	أبدَى لنَا مِنَ وجْهِ يُوسُفَ آيةً	فِيها تَكَامَلَتِ المَحَاسِنُ أجْمَعُ
8	مِنْ خَزْرَجِ الفَخْرِ الأُلى آثارُهُمْ	في الذين صَاعِقَةٌ بِنُورٍ تَسْطَعُ[144]

تسلط الأبيات السابقة بعض الأضواء على الدور الوظيفي لأبراج الحمراء، فهي تستخدم كقصور لقضاء أوقات المتعة والراحة في أوقات السلم، وفي أوقات الحرب تستخدم كمعقل وحصن للمحارب يستطيع بفضله الدفاع عن القلعة والمدينة.

وتتضمن الأبيات وصفا دقيقا للزخارف المنقوشة على جدران البرج من جص وزليج ونجارة وزخارف الأسقف، كذلك تسلط الأبيات الأضواء على الطريقة المتبعة في إعداد وتشكيل الزخارف، فيذكر ابن الجياب في البيت الخامس «جمعت وبعد الجمع أحكم رفعها للنصب، فالعناصر الزخرفية كانت تعد على الأخشاب ثم يتم إعدادها للنصب في مكانها، وكذلك في الجص، وهي الطريقة المعروفة «بالقالب» حيث يتم إعداد الزخارف في قوالب وبعد جفاف الجص يتم وضعها في أماكنها وهي طريقة تساعد على الانتهاء من أعمال البنيان والزخرفة بأقصى سرعة.[145]

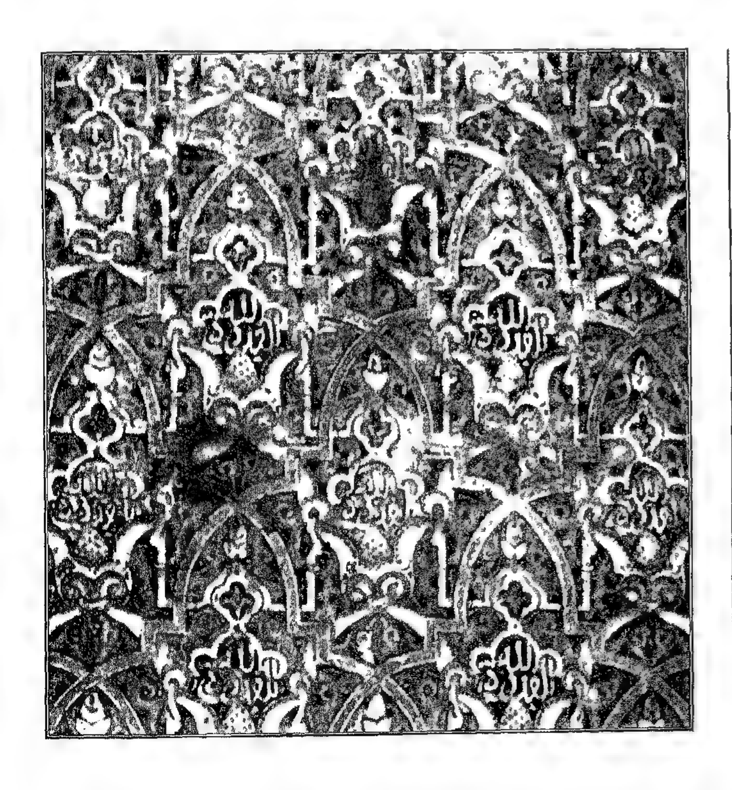
ملاحظات على النقش:

1- الكلمات الواقعة بين الأقواس في البيت الأول والثاني غير موجودة في النسخة الخطية من الديوان[146]، وقد أسدت الأبيات المنقوشة على جدران برج الأسيرة فائدة عظيمة في معرفة الأبيات المفقودة من الديوان، وهذا يوضح لنا القيمة الكبيرة والفائدة العلمية التي تقدمها الآثار لعلوم التاريخ والأدب أيضاً، كما أن ديوان ابن الجياب أفادنا كثيرا في معرفة النقوش الأصلية المنقوشة على جدران البرج بدلا من التي شوهتها أعمال الترميم العشوائي مما يوضح القيمة الوثائقية للديوان.

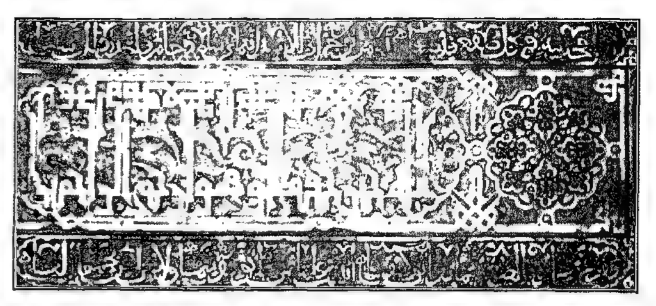
2- قرأ لفونتي القنطرة البيت السادس على نحو خاطئ تماما فجاءت قراءته كما يلي: «تجس بدائع الشعر منه مجنس. . . ومطفر. . . .» كذلك لم يقرأ الشطر الثامن من البيت الثاني.[147]

3- قرأت روبيرا كلمة «صاعقة» في البيت الثامن «صادعة» وكلك لم تقرأ كلمة «منة» في البيت الثالث، كما قرأت كلمة «مطبق» الواردة في البيت السادس على أنها «مطفر»[148]

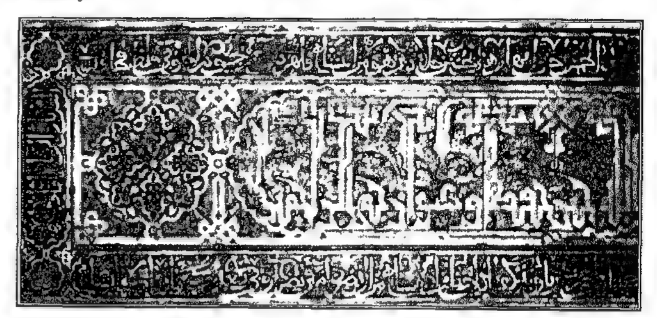
وبهذه المجموعة من الأبيات الشعرية تنتهي أشعار ابن الجياب المنقوشة على جدران القاعة لتعلوها تشكيلات هندسية قوامها جدائل وضفائر على هيئة معينات وأحيانا تتخذ شكل توريقات نباتية تحيط بجميع أرجاء القاعة حتى السقف، وتحصر الإطارات السابقة بينها عبارات بالخط الكوفي، والنسخي، فنطالع عبارة «الملك لله» بالخط الكوفي الذي يكون تشكيلا هندسيا رائعًا على شكل عقد منكسر يتكون من تقاطع هامات حروف كلمة «الملك» التي تحصر بداخلها لفظ الجلالة وأيضًا يحيط بالعبارة السابقة زخارف المعينات التي تتخذ شكل توريقات نباتية بديعة الشكل تحصر بينها زخارف تتخذ شكل عقود مفصصة وأما الشكل الآخر لزخارف القاعة فيتألف من معينات هندسية الشكل متقاطعة على أرضية من الزخارف النباتية التي تحصر بينها نقشا نسخيا يتضمن عبارات «القدرة لله»، «العزة لله» و «لا غالب إلا الله» (لوحة 145).

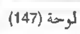


لوحة (145)
نقوش بالخط الثلث داخل أشكال هندسية – برج الأسيرة



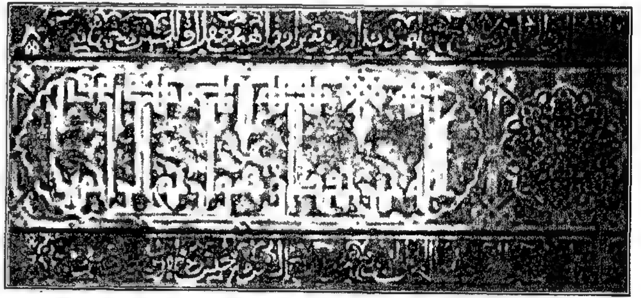
لوحة (146)



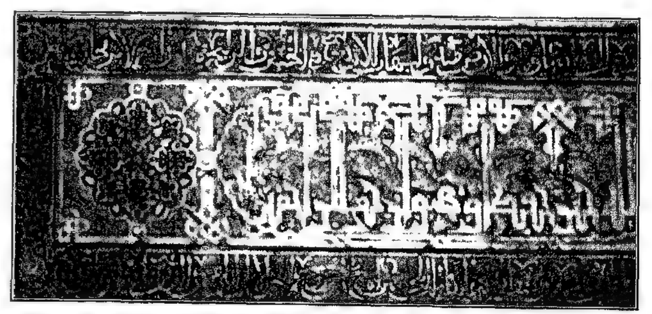


لوحة (147)

اللوحتان (146 - 147)
توضحان النقش الواقع على يمين الشرفة التي تواجه المدخل - برج الأسيرة

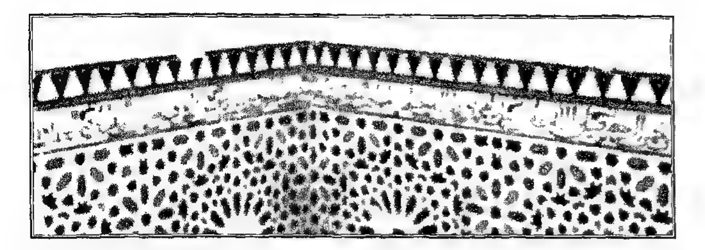


لوحة (148)

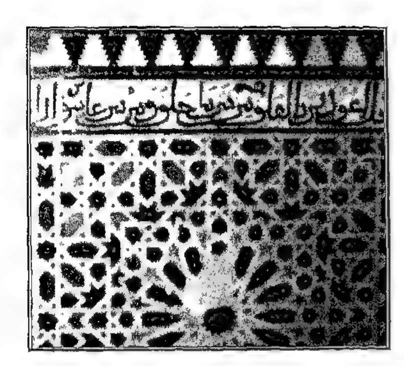


لوحة (149)

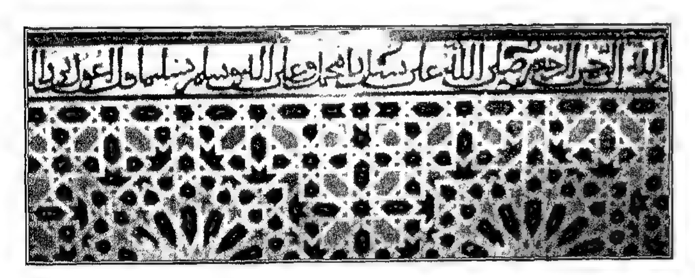
اللوحتان (148 - 149)
توضحان النقش الواقع على يسار الشرفة التي تواجه المدخل - برج الأسيرة



لوحة (150)



لوحة (151)



لوحة (152)

اللوحات من (150) إلى (152)
توضح نقوش تربيعات الزليج – برج الأسيرة

جـ- النقوش الكتابية التي تزدان بها شرفات برج الأسيرة

تطل القاعة على الخارج بثلاث شرفات كل منها تتوسط جدارًا من جدران القاعة على يمين الداخل ويساره وفي مواجهته مباشرة إلى القاعة.

ويحيط بعقد مدخل كل شرفة إفريز مربع الشكل بداخله شعار السلطان يوسف الأول يتكرر بالخط الثلث عدة مرات نطالع فيه النص التالي:

(عز لمولانا السلطان الملك المنصور[149] المجاهد أمير المسلمين أبي الحجاج يوسف ابن مولانا السلطان الشهيد المقدس المرحوم أبي الوليد إسماعيل أيده الله بنصره).

أما الشرفات من الداخل فلا تعدو أن تكون دخلة مستطيلة الشكل يؤزر جدرانها بلاطات الزليج وتعلوها الزخارف الهندسية والنباتية المحفورة في الجص بالإضافة إلى النقوش الكتابية وتطل الشرفة على الخارج بعقد توأمي مفصص[150] يزدان بنقوش كتابية بالخط الكوفي فنقرأ في بنيقتي العقد نقشا نصه لفظ الجلالة «الله» بالخط الكوفي الذي تتقاطع هامات حروفه لتكون لنا تشكيلا هندسيا على شكل عقد متعدد الفصوص أو عقد فستونات ويعلو ذلك إفريز مستطيل الشكل تزينه توريقات تتخذ شكل بائكة من العقود بداخلها نقش بالخط الكوفي يتكرر عدة مرات يتضمن كلمة (عافية) وبجوارها كلمة باقية معكوسة. أما الأبيات الشعرية التي تزدان بها كل شرفة فتختلف في كل شرفة عن الأخرى (لوحة 153 - 157).

■ نقوش الشرفة التي تتوسط الجدار الأيمن:

يعلو بلاطات الزليج نقش مسجل بالخط الثلث الأندلسي قوامه بيت من الشعر يمتد إلى يمين الداخل ويساره ويشغل إفريزا مستطيل الشكل تحيط به الجدائل وينتهي طرفاه من الفصوص المتصلة ومقاس كل بيت 20سم × 28سم يمينا.

النقش الأيمن:

1 حَـمْـدَ الإلــهَ رَتْــعَــةٌ لَــذِيــذَةٌ[151] فَـلْـتَـعْـمَـلَـنَّ الـقَـولَ فِـي تَـرْدِيـدَةٍ[152]

النقش الأيسر:

1 قُـمْ لـلصَّـلاَةِ عَـلَـى الـنَّـبِـيِّ المُجْـتَـبَـى وَعَـلَـى صـحـابـتـه الـكِـرَامِ وَآلِـهِ[153]

■ نقوش الشرفة التي تنفتح في الجدار الأيسر:

يزين جدران الشرفة بيتان من الشعر بالخط الثلث كل بيت منهما يقع إلى يمين الداخل ويساره وتنحصر نقوش كل بيت داخل إطار مستطيل الشكل ينتهي طرفاه الجانبيان بعقد مفصص ومقاس كل بيت 20سم × 28سم.

النقش الأيمن:

اللّـهَ أحْـمَـدُ فـي عـميـم نَـوَالِـهِ   حَـمْـدًا يَـحِـقُّ لِـعِـزِّه وجَـلالِـه

النقش الأيسر:

ثُـمْ لـلصَّـلاَةِ عَـلَـى الـنَّـبِيِّ المُجْـتَـبَـى   وَعَـلَـى صـحـابـتـه الـكِـرَامِ وَآلِـهِ

■ نقوش الشرفة التي تقع قبالة المدخل:

تتوسط الشرفة الجدار المقابل للمدخل إلى الغرفة وتشغل مكانا بارزاً حيث اهتم الفنان بزيادة مساحتها عن بقية الشرفات والاهتمام بزخارفها ونقوشها، ويزين جدران الغرفة بيتان من الشعر كل بيت يقع إلى يمين الداخل ويساره في إطار مستطيل الشكل منقوش بالخط الثلث الأندلسي مقاس 20 سم × 93 سم.

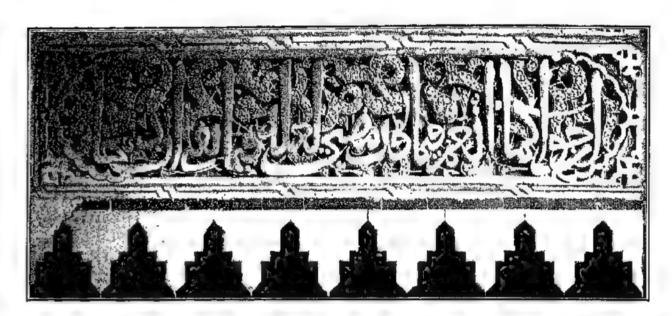
نص النقش الأيمن:

الحَمْـدُ لـلـه عَـلَـى مَـا مَـنَـحَـا   مِـنْ أنْـعُـمٍ تَـتْـرَا أصِـيْـلاً وَضُـحـاً

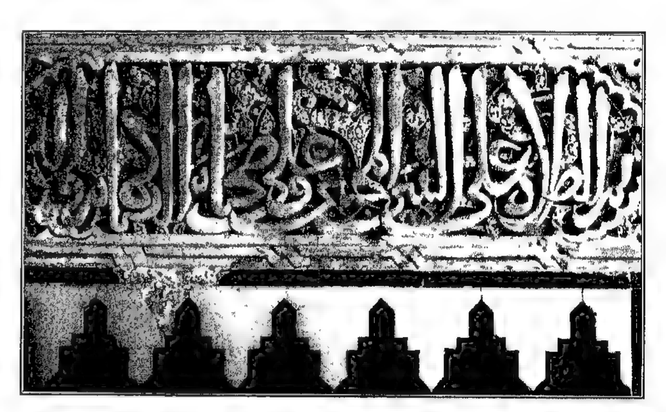
نص النقش الأيسر:

أرْجُـو كَـمَـا أنْـعَـمَ فـيـمَـا قَـدْ مَـضَـى   لَـعَـلَّـه فـيـمَـا بَـقِـي أنْ يَـسْـمَـحَـا

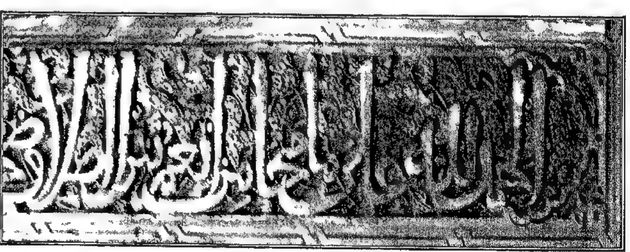
والأبيات السابقة دعوات طيبة خاشعة ومواعظ وتوسلات إلى الله سبحانه وتعالى، وتشفع بالنبي والاستنجاد به[154]، ومن تلك المحن التي كان المجتمع الإسلامي في الأندلس يعاني منها بسبب ما يترتب على الغارات النصرانية، وقد شاع هذا النوع من شعر المدائح النبوية منذ العهد الموحدي، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى الهزائم المتلاحقة التي تعرض لها المسلمون في الأندلس، وأدى ذلك إلى توجه النفوس المؤمنة إلى الله والتشفع بالنبي والاستنجاد به.[155] على أن السمة الغالبة على قصائد هذا النوع من الشعر لم تكن مجرد طلب النجدة وإنما ذكر مناقب الرسول ومعجزاته ومآثره وصفاته الطيبة وتفضيل الله تعالى له على سائر خلقه.



لوحة (153)

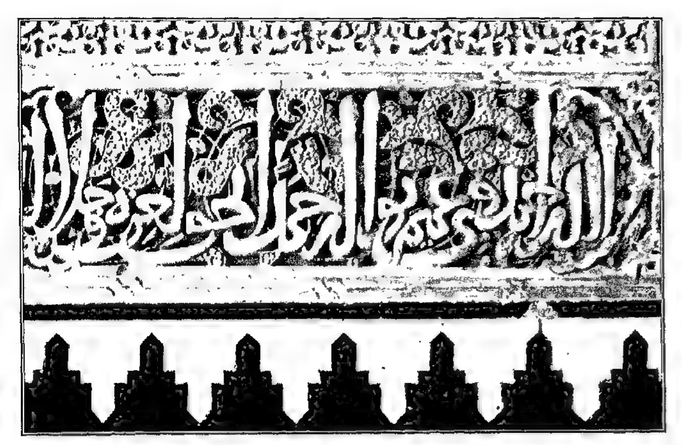


لوحة (154)

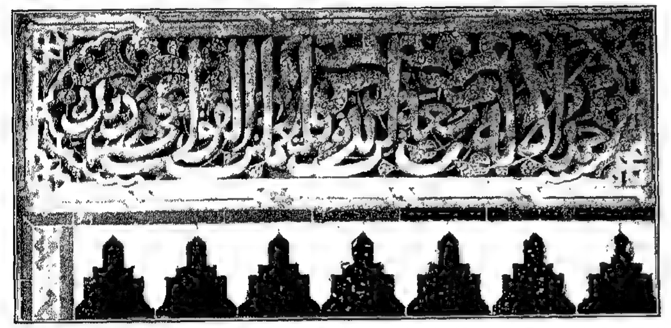


لوحة (155)

اللوحات من (153) إلى (155)
توضح نقوش شرفات برج الأسيرة



لوحة (156)



لوحة (157)

اللوحتان من (156)، (157)
توضحان نقوش شرفات برج الأسيرة

5- برج الأميرات

يقع برج الأميرات في السور الشمالي من الحمراء ويجاور برج الأسيرة من الناحية الشرقية ويتكون من طاقين، ويرجع بناؤه إلى السلطان محمد السابع المستعين بالله، ومدخل البرج من المداخل المنكسرة التي ينتشر استخدامها في الأبواب والأبراج العسكرية ويتكون البرج من طابقين ويحتوى على قاعتين، قاعة صغيرة تلي المدخل، وقاعة تشرف على الحدائق المحيطة بالحمراء عن طريق نافذة معقودة بعقود توأمية[156] (لوحة 158، 159).

لوحة (158)
شرفة برج الأميرات



لوحة (159)
شرفة برج الأميرات

ويعلو تربيعات الزليج في البرج التي اندثر معظمها أفاريز جصية تحتوي على زخارف هندسية ونباتية وعبارة ولاغالب إلا الله، والملك لله بالخط الكوفي المضفر، ويعلو ذلك أسفل مقرنصات السقف نقوش بالخط الثلث الأندلسي أجريت عليها ترميمات أكثر من مرة، مما أفقد البرج كثير من نقوشه الأصلية، والنقش المتبقي لايعدو أبياتا شعرية غير معروف قائلها ونطالع فيها:[157]

1 يـا دَاخِـلاً بـالـلـه قِـفْ وَتَـأمَّـل في بَـهْـجَـةِ الحُسْـنِ الـبَـدِيـعِ الأكْـمَـلِ

2 سَـرِّحْ بـطَـرفِـكَ فِـي مَـحَـاسِـنِ مَـنْـزِلٍ عَـبَـقَـتْ لَـنَـا نَـفَـحَـاتُـهَـا كَـالمَنْـدلِ

3 وإذا نَـظَـرْتَ إلى الحَقِـيـقَـةِ قُـلْـتَ لِـي السِّـرُّ فِـي السُّـكَّـانِ لا فِـي المَنْـزِلِ

ويدور داخل إفريز مستطيل الشكل يحتوى على نقش كتابي بالخط الثلث يتصل بعبارات النقش السابق وقد فقد الكثير من معالمه الأصلية بسبب الترميم العشوائي، ومضمون النقش تعويذة لمنع الحسد ولحفظ السلطان من الضرر كالتي نشاهدها في نقوش المدخل إلى قاعة السفراء ونطالع في النقش العبارات التالية:(لوحة 161-162)

1 إذا نَـظَـرْتَ فَـقُـلْ بـالـلَّـه يـا قَـارِي تَـبَـارَكَ الـلَّـه نِـعْـمَ الخَـالِـقُ الـبَـارِي

2 وقُـلْ أعُـوذُ بِـرَبِّ الـنَّـاسِ كُـلِّـهِـمُ مِـنْ شَـرِّ ذِي حَـسَـدٍ أو نَـفْـثِ سَـحَّـارِ

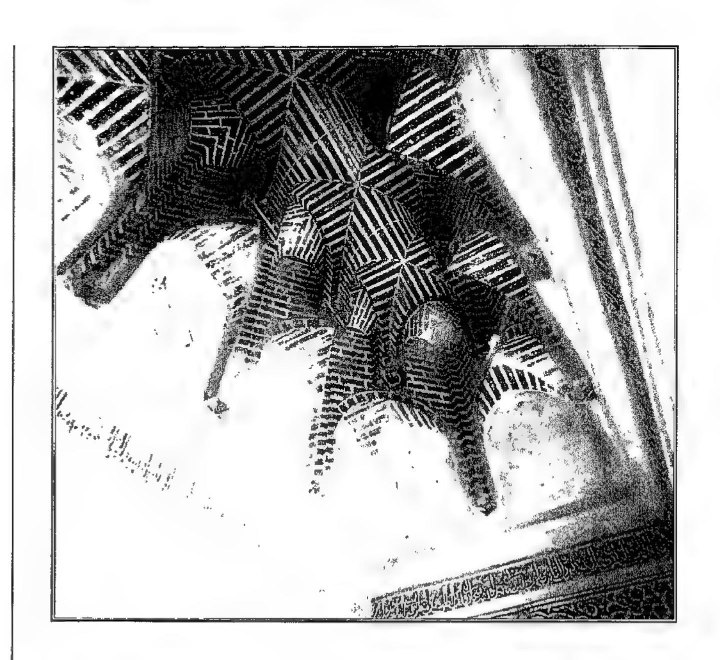
3 وبـرّه الـطـيـر لـمـن هـذا مَـنْـظَـرٌ حَـسَـنٌ يـهْـدِي الـنُّـفُـوسَ وَقُـل بُـورِكْـت مِـنْ دَارِ

4 يـادَاخِـلاً بـالـلّـهِ قِـفْ وتَـأمَّـلِ فِـي بَـهْـجَـةِ الحُسْـنِ الـبَـدِيْـعِ الأكْـمَـلِ

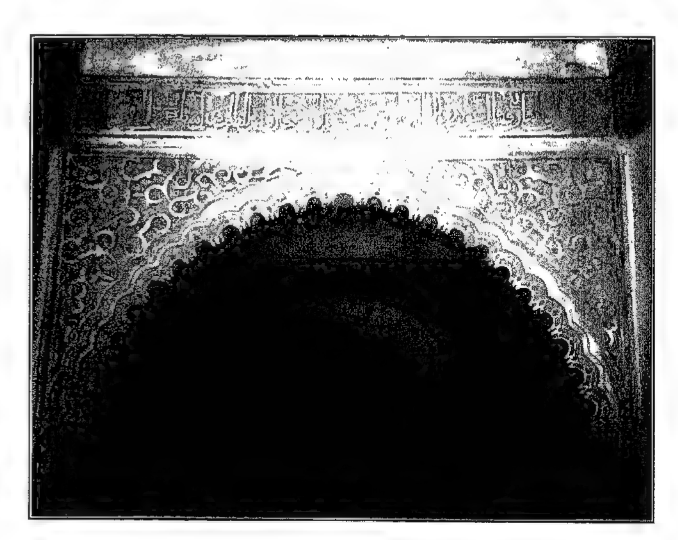
والنقش السابق ذكر نيكل جزءاً منه، ولم يذكر بقية أجزائه التي أجريت عليها ترميمات أكثر من مرة.



لوحة (160)
نقوش بالخط الكوفي المضفر - برج الأميرات



لوحة (161)
نقوش بالخط الثلث أسفل قبوة برج الأميرات



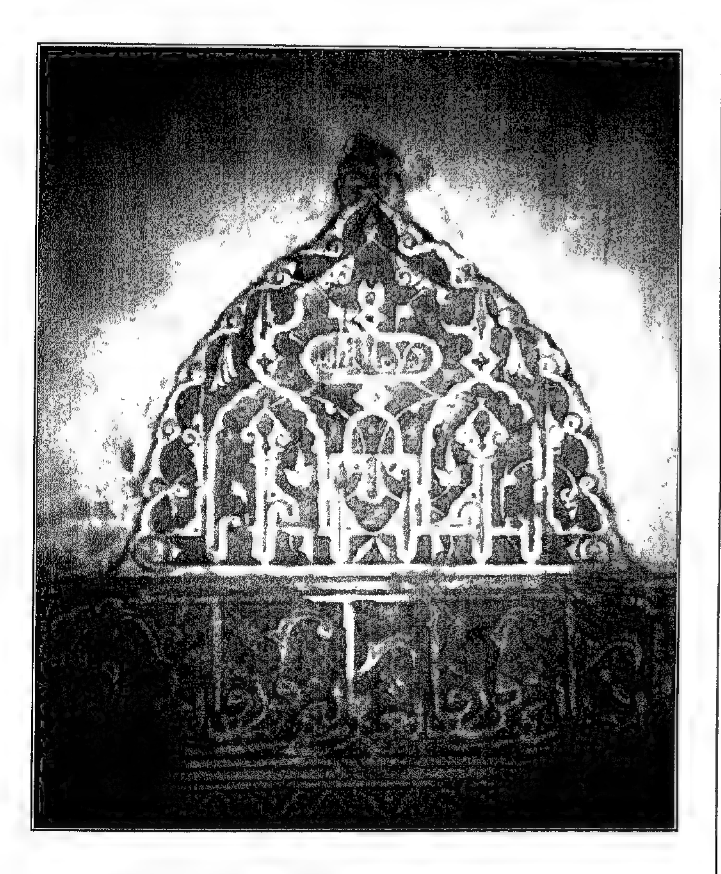
لوحة (162)
تفاصيل من النقش السابق

ويتكرر على جدران البرج بيت شعري بالخط الثلث ينحصر داخل أفاريز مقصصة وينتهي طرفاه بعقود ونطالعه في الطابق الأدنى من البرج و نصه: (لوحة 163)

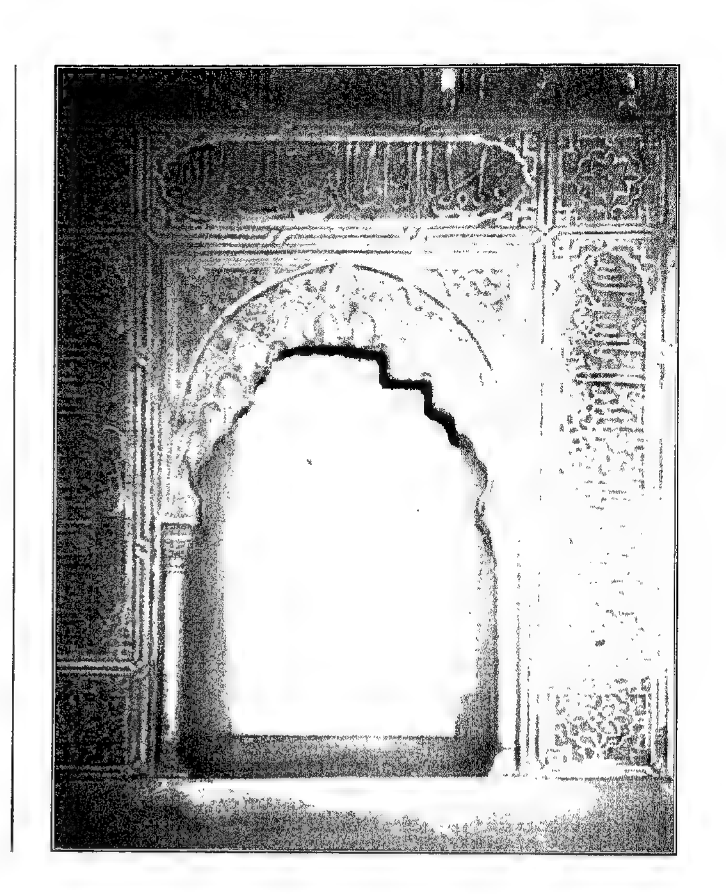
أنْـــعَــــمْــــتَ يـــا رَبِّـــي فَــــزِدْ فـــأنْـــتَ خَـــيْـــرُ مَـــنْ قُـــصِـــدْ

ثم يدور على إفريز الطاقة التي على يمين ويسار الداخل عبارة نطالع فيها بالخط الثلث الأندلسي «عز لمولانا أبي عبد الله المستعين بالله نصره الله» (لوحة 164، 165).

ويعلو تربيعات الزليج «عبارة ولاغالب إلا الله» بالخط الكوفي المضفر تتكرر بالخط الكوفي المضفر الذي تنتهي هامات حروفه بتوريقات نباتية، يعلو ذلك نقش بالخط الثلث نصه «النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا السلطان أبي عبد الله».



لوحة (163)
نقوش بالخط الكوفي والثلث – برج الأميرات



لوحة (164)

نقش يزين إحدى طاقات برج الأميرات



لوحة (165)

تفاصيل من نقش يزين حنية معقودة ببرج الأميرات

الحواشي

(1) ابن الخطيب، نفاضة الجراب، ج3، ص275-277.

(2) Garcia Gomez, Poemas Arabes, p.165.

(3) ابن الخطيب، نفاضة الجراب، ج3، ص275-277.

(4) ابن الخطيب، نفاضة الجراب، ج3، ص 220-221.

(5) Nykl, Inscripciones arabes,p.177, Garcia Gomez, Poemas Arabes, p.90.
عبد العزيز مرزوق، قصر الحمراء، ص 42؛ عبد الحمن زكي، غرناطة وآثارها الفاتنة، ص61.

(6) Fernandez Puertas, La fachada de el palcio de comares, Granada,1985.

(7) Lafuentey Alcantra, Inscripciones árabes, p.154, Nykl, Inscripciones arabes, p.177, Garcia Gomez, Poemas Arabes, p.92, Cabanelas y Puertas, Inscripciones Poeticas del partal Y de la Fachada de Comares, "Cudernos de la Alhambra" No 10 – 11, Granada, 1975, p. 159.

(8) ديوان ابن زمرك، ص 152-153.

(9) الديوان ص 153.

(10) Cabanelas, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco Alonso del Castillo, pp.13-14.

(11) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones árabes de Granada,95-96, Nykl, Inscripciones arabes de la Alhambra Y Generalife,181., Garcia Gomez, Poemas Arabes en los Muros Y Fuentes de la Alhambra,94., Ibn Zamrak El poeta de la Alhambra, Madrid 1943.

(12) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones, 95-96, Nykl, Inscripciones,181., Garcia Gomez, Poemas Arabes, 94.,
ديوان ابن زمرك، ص153.

(13) تتكرر هذه الأبيات في قصر جنة العريف والبرطل وبرج الأسيرة.

(14) ديوان ابن زمرك، ص 155.

(15) Garcia Gomez, Poemas Arabes, p97.

(16) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones árabes, p99-100., Almagro., Las Inscripciones Arabes de Granada, p. 47., Garcia Gomez, Poemas Arabes, 97-89., Cabanelas y Puertas, Inscripciones Poeticas del partal Y de la Fachada de Comares, "Cudernos de la Alhambra" , pp91-95.

(17) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones árabes de Granada, p99-100, Almagro., Las Inscripciones Arabes de Granada,p.47., Garcia Gomez, Poemas Arabes, 97-89, Puertas, Inscripciones Poeticas del partal Y de la Fachada de Comares, "Cudernos de Isa Alhambra" No 10 – 11, Granada, 1975, pp91-95.

(18) L.Alcantara, Inscripciones árabes de Granada, pp.204-206, Cabanelas, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco Alonso del castillo, pp.15-16, Garcia Gomez, Poemas Arabes ,pp.100-102.

(19) ديوان ابن زمرك، ص 155-156.

(20) Torres Balbas,: Ars Hispaniae, P. 85.
بروفنسال، سلسلة محاضرات في أدب الأندلس وتاريخها، ص 70.

(21) للمزيد من التفاصيل عن الوصف المعماري للقاعة، انظر:
Balbas, Ars Hispaniae, P.85; Puertas, Plano Guia de la Alhambra. P. 14.; Maldonado, Estudios Sobre la Alhambra, I, PP. 66-95.

(22) ديوان ابن الخطيب: تحقيق محمد الشريف قاهر، ص 347.

(23) الأوام، بالضم حر العطش، انظر الرازى مختار الصحاح، ص 45.

(24) ديوان ابن الخطيب، ص 347.

(25) Lafuente Alcantara, Inscripciones Arabes de Granada, P.105.

(26) Almagro, Estudio Sobre Las Inscripciones arabes de Granada, P. 105.

(27) Rubiera (M.J), De Nuevo sobre los epigraficos de Alhambra, P. 210.

(28) Garcia Gomez, Poemas Arabes en los Mueros Y Fuentes de la Alhambra,P. 103.

(29) ديوان ابن الخطيب، ص 347.

(30) Lafuente Alcantara, op. cit., P. 105.

(31) Almagro, op. cit., P. 105.

(32) Almagro (A.): Estudio sobre las Inscripciones arabes de Granada, P. 105.
Rubiera , De Nuevo sobre los epigraficos de la Alhambra, P. 210.

(33) ديوان ابن الخطيب، ص 347.

(34) أحمد بن المهدي الغزال، نتيجة الاجتهاد في المهادنة والاجتهاد، ص

(35) رقمت: رقوم، ويقال رقمت الكتاب رقما وغقته تنميقا ورقشته ترقيشا وزخرفته زخرفة كل ذلك إذا كتبته كتابة حسنة، انظر: ابن السيد البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، دار صادر بيروت، 1974، ص 93، 94؛ الرازي، مختار الصحاح، ص 274.

(36) مزاج: الشراب، وما يمزج به، ومزاج البدن ما ركب عليه من الطبائع ؛ انظر: الرازي، مختار الصحاح، ص 648.

(37) ديوان ابن الخطيب، ص 347.

(38) Lafuente Alcantara: Inscripciones Arabes de Granada, P.107 .

(39) Almagro, Las Inscripciones Arabes de Granada, P.53.

(40) ديوان ابن الخطيب، ص 347.

(41) المكناسي، الأكسير في فكاك الأسير، ص 176.

(42) من الملاحظ أن العبارات السابقة تبدو كتعويذة اقتبسها النقاش من سورة الفلق، وهي عبارات لمنع الحسد وحفظ السلطان من الضرر، ومن كل أذى كما يتضح من كلمات النقش.

(43) Balbas, Ars Hispaniae, P. 103.; Maldonado, Estudios Sobre la Alhambra, J, PP. 66.80.

(44) لمزيد من التفاصيل عن الزخارف الهندسية، انظر :

Maldonado, El arte hispano – Musulman en su decorscion Geometrica., P. 309.

(45) Balbas: Ars hispanie, P. 85.; Maldonado Estudios Sobre la Alhambra, pp. 67-70.

عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص 102.

(46) انظر :

Nykl., Inscripciones Arabes, P. 180.; Cabanelas., La Antigua policromia del Techo de comares "AL-Andalus", Vol XXXV, 1970, pp.423-425, Maldonado.,estudios Sobre la Alhambra, Vol .2 , pp. 327-332.

(47) Almagro, Estudios Sobra las Inscripciones Arabes de Granada, p. 54.

(48) القرآن الكريم، سورة الملك، الآيات من 1-5 ، ولمزيد من التفاصيل عن سورة الملك ودلالتها ومعناها الرمزي ومدلوله على الآثار الإسلامية ، انظر: سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، حلية كتابية بمنشآت المماليك بالقاهرة؛ ص 328.

(49) المنظرة بيت يتخذ على قاعدة مرتفعة ليدرك الناظر منه ما حوله من المناظر البعيدة، وكانت مخصصة لاستقبال الغرباء، وأرضها رخامية ملونة يحيط بها ايوانان أو ثلاثة من مستواها، وتفرش بالسجاد والوسائد، وأطلقت اللفظة على المتنزهات المشرفة أو الأبنية المقامة فيها أو أماكن جلوس الخليفة لمشاهدة الاحتفالات، انظر: عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، ص 408، 412؛ محمد أمين، ليلى إبراهيم، معجم المصطلحات المعمارية ص 117. والمناظر في الأندلس تطل على الخارج عن طريق نوافذ معقودة تعرف بالشمسية وتتسلل منها أشعة الشمس وتقابلها القمرية وهي نوافذ مستديرة معقودة بعقدين توأمين ينفذ ويتسلل منها الضوء. انظر:

Torres Balbas, Ars Hispaniae, pp. 85-86; Balbas, Ciudades hispanomusulmana, p. 404.

(50) يذكر الروائي والرحالة الأمريكي واشنطن أير فنج الذي ذاعت شهرة الحمراء في الغرب عن طريق رواياته وقصصه، أنه كان يجلس في تلك الشرفة ذات الموقع الفريد وهي المجلس السلطاني لموقعها المتميز لفترات طويلة يتأمل السماء والأرض المحيطة بالقصر والحدائق والنهر فضلا عن مشاهدته لنبض الحياة اليومية كما وصفها في غرناطة من خلال تلك الشرفة. انظر: واشنطن ايرفنج، قصر الحمراء في الأدب والتاريخ، ترجمة إسماعيل العربي، بيروت، 1988، ص 124، 125.

(51) القرآن الكريم: سورة الفلق، رقم 113.

(52) قرأ لافونتي هذه الكلمة (منى) وأخذ الماجرو بهذه القراءة.

Lafuente., Inscripciones Arabes, p.113.; Almagro., Las Inscripciones Arabes de Granada, p. 61.

(53) لم يقرأ لافونتي هذا البيت.

Lafuente., op. cit., p. 113.

(54) قرأ جارثيا جوميث هذه الكلمة على أنها «مؤيد».

Garcia Gomez,: Poemas Arabes., p. 107.

(55) لم نتعرف على الشاعر الذي نظم هذه الأبيات، وقد بحثنا عنها في دواوين الشعراء في ذلك العصر فلم نعثر عليها، ونرجح نسبتها إلى لسان الدين بن الخطيب شاعر البلاط في تلك الفترة التي بنيت فيها القاعة.

(56) منذ النصف الأول من هذا القرن العشرين جرت أعمال الترميم بقصور الحمراء على أسس علمية صحيحة بمعرفة الأثري الكبير ليوبولد وتوريس بالباس، انظر عن أعمال الترميم بقصور الحمراء.

Vilchez, La Alhambra de Torres Balbas, Obras de Restauracion Y conservacion, Granada, 1988, pp. 5-10.

(57) تشغل الحمامات مكانة كبرى في المجتمع الإسلامي بوجه عام والأندلسي على وجه الخصوص، فقد كانت عادة الاستحمام متأصلة عند مسلمي الأندلس، ربما لتعدد العناصر المكونة لهذا المجتمع، فازداد لذلك عدد الحمامات في المدن الأندلسية عنها في مدن المشرق الإسلامي ومنذ سقوط مملكة غرناطة استخدمت هذه الحمامات لأغراض أخرى، فاندثر الكثير منها ولم يبق منها إلا آثار لبعض القاعات في مختلف مدن الأندلس، وتعتبر الحمامات السلطانية بالحمراء من أهم الحمامات الباقية في الاندلس لاحتفاظها بعناصرها المعمارية الأصلية. انظر:

Povon Maldonado, Tratado de Arquitectura hispano Musulmana,1, -AGUA-, Madrid, 1990, p. 299.

Garcia Gomez, Poemas Arabes, P. 109.

(58) ولم يقرأ لافونتي سوى البيت الأول والخامس والسادس.

Lafuente Alcantra, Insripciones Arabes de Granad, p. 15

وقرأ الماجرو كلمة «قابلة» في البيت الثاني «قايلة» وكلمة «فمن» في البيت الثالث «فمان».

Almagro., Las Inscripciones Arabes de Granada, p. 122.

(59) Garcia Gomez., Poemas Arabes, p. 109.

بالرجوع إلى ديوان ابن الجياب لم نتوصل إلى هذه الأبيات.

(60) انتشرت في الأندلس عادة استخدام البرك التي تجرى إليها المياه من أفواه طيور وزرافات وأسود وحيوانات مختلفة ومتنوعة الأشكال والأحجام، انظر: المقري، نفح الطيب، ج1، ص 494، عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص 197.

(61) Torres Balbas, Ars Hispanie, p. 124; Jesus Bermds: La Alhambra, p. 49.

(62) ديوان ابن زمرك، ص 124.

(63) الديوان ص 123-124.

(64) الديون ، ص 129-130.

(65) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones árabes de Granada, pp 121-122, Garcia Gomez, Poemas Arabes, pp.111-112, Cabanelas y Puertas, El Poemas de las Fuente de los Leones, "Cudernos de la Alhambra" No 15 – 17, Grnada, 1981., pp 17- 81., Cabanelas, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco Alonso del castillo, pp.21-22.

وراجع الديوان، ص129-130، عبد العزيز مرزوق، قصر الحمراء، ص70-71.

(66) ديوان ابن زمرك، ص124-126.

(67) الديوان، ص124.

(68) الديوان ص124، وراجع القصيدة في المقرى، نفح الطيب، ج7، ص 188 وما بعدها؛ وأزهار الرياض، ج2، ص69-70.

(69) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones ,pp.128-129, Garcia Gomez, Poemas Arabe, pp.115-117, Ibn Zamrak El poeta de la Alhambra,pp77-97., Cabanelas, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco Alonso del castillo, pp.22-23.

ابن زمرك، ص 124-126؛ أحمد بن المهدي الغزال، نتيجة الأجتهاد في المهادنة والاجتهاد، ص207.

(70) تتكون هذه القاعة من عدة غرف متعددة الطوابق تحيط بقاعة صغيرة مربعة، ويبدو أن القاعة كانت ضمن الجزء السكني الخاص بالأميرات، وقد أخذت اسمها من السلطانة عائشة الحرة ابنة السلطان أبي عبد الله الأيسر وزوجة السلطان على أبي الحسن الملقب بالغالب بالله، والتي اتخذتها مقرا لها.

(71) ديوان ابن زمرك، ص 127.

(72) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones ,pp.135-137, Garcia Gomez, Poemas Arabe, pp.121-123., Cabanelas, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco Alonso del castillo, pp.24-25.

ديوان ابن زمرك، 127.

(73) أحمد بن المهدي الغزال، نتيجة الاجتهاد في المهادنة والاجتهاد، ص 200-201.

(74) ديوان ابن زمرك، ص 126.

(75) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones ,pp.139, Garcia Gomez, Poemas Arabe, pp.124-125., Cabanelas, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco Alonso del castillo, pp.26-27.

ديوان ابن زمرك، 126، أحمد بن المهدي الغزال، نتيجة الاجتهاد في المهادنة والأجتهاد، ص 205، وقد أورد كل من د. عبد العزيز مرزوق، و د.عبد الرحمن زكي القصيدة غير مرتبة وبها بعض الأخطاء، انظر: عبد العزيز مرزوق، قصر الحمراء، ص 101-103؛ غرناطة وآثارها الفاتنة، ص 83-84.

(76) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones ,pp.145-146, Almagro, Inscripciones árabes, p118., Nykl, Inscripciones arabes ,pp.184-185, Moreno, Guia de Granada, p.93., Garcia Gomez, Poemas Arabe, pp.129-130.

(77) انظر عن قاعة بني سراج، دليل آثار غرناطة لجوميث مورينوص 70-72.

(78) أحمد بن المهدي الغزال، نتيجة الاجتهاد في المهادنة والاجتهاد، ص207.

(79) نظام البرطل الذي يتقدم المجالس أصبح في عصر بني نصر تقليداً متبعاً في بناء القصور، وأفتتن به عرفاء البناء لما تحققه عقوده من تناسق ازاء القاعة التي يطل عليها، لاسيما إذا كان البرطل يشرف في آن واحد على بركة صناعية تتيح لأقواسه وعقوده أن تنعكس صورها على صفحة مياهها، كما أن البرطل ببائكته يؤكد براعة البناء الأندلسي في التنسيق والانسجام في توزيع الكتل والفراغات.

انظر:عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص 98.

Pavon Maldonado: Estudios Sobre La Alhambra, pp. 115-120.

(80) جمال محرز الرسوم الجدارية بالبرطل، ص 15، 17، 18.

(81) Almagro, Inscripciones árabes, p139-147., Gaspar Remiro, Las Inscripciones de la Alhambra, "Revista del centro de Estudios historicos de Granada Y Su Reino", pp.138-139, Nykl, Inscripciones arabes de la Alhambra Y Generalife,p.188, Garcia Gomez, Poemas Arabes en los Muros Y Fuentes de la Alhambra,p.133-134., Ibn Zamrak El poeta de la Alhambra, Madrid 1943. Cabanelas y Puertas, Inscripciones Poeticas del partal Y de la Fachada de Comares, "Cudemos de lsa Alhambra" No 10 – 11, p122,130 .

(82) Almagro, Inscripciones árabes, p139-147., Gaspar Remiro, Las Inscripciones de la Alhambra, pp.138-139, Nykl, Inscripciones, p.188, Garcia Gomez, Poemas Arabes, p.133-134, Cabanelas y Puertas, Inscripciones Poeticas del partal Y de la Fachada de Comares, No 10 – 11, p122,130.

لمزيد من التفاصيل عن المصلى، انظر:عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص 145.

Torres Balbas, : Ars Hispaniae., p. 124.; Jesus Bermudes; La Alhambra, p. 57.

عبد الله عنان الآثار الأندلسية، ص 210.

حسين مؤنس، غرناطة، مقال في مجلة العربي، عدد 89، ص 98.

Gomez Moreno, Guia de Granada, p.164-166.

Rubiera, Los Poemas epegraficos de Ibn Al. Yayyab en la Alhambra., PP.453-473., Ibn al Yayyab el otro poeta ,. PP.145-146,155,165.

Cabanelas, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco Alonso del castillo, pp.31-32.

Lafuente y Alcantra, Inscripciones árabes, PP.189-190., Nykl, Inscripciones arabes, PP.193-194., Cabanelas Y Puertas, Las Inscripciones poeticas del Generalife "Cudernos de la Alhamora" No 14, Grnada 1978., PP,14,54-56., Rubiera, Los Poemas epegraficos de Ibn Al. Yayyab en la Alhambra., PP.453-473, Ibn al Yayyab el otro poeta de la Alhambra, PP.145,146,155,165.

انظر أيضا: المكناسي، الأكسير في فكاك الأسير، ص 179-180؛ أحمد بن المهدي الغزال، نتيجة الاجتهاد في المهادنة والاجتهاد، ص 210-211.

Marcais, L'Architecture musimane d'occident, p. 302; Torres Balbas, Ars Hispaniae, p. 85; Pavon maldonado, stud'os sobre la Alhambra, II, p. 78.

Toress Balbas, op. cit., p. 85.

عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص 144.

Provencal, Inscriptions Arabes d'Espagne, p. 155; Maldonado, stuodies sobre la Alhambra, II, p. 89; Torres Balbas: Ars Hispaniae, p. 85.

Provencal: op.cit., p. 155; Maldonado, op. cit., pp.88-89.

Lafuente Alcantara, Inscripciones Arabes, P.85, Almagro, Estudio Sobre las Inscripciones arabes, P.34.; Gaspar Ramiro: Las Inscripciones arabes de "La Puerta de Xerea" Alhambra, p159.

(95) L. Provencal: Inscriptions Arabes, P. 156.

هذا وقد قرأ د. محمد عبد العزيز كلمة «الزكية» و«عدة» قراءة صحيحة أنظر،محمد عبد العزيز، الخط العربي الأندلسي وتطوره، مخطوط رسالة دكتوراه، ص 217.

(96) أحمد بن المهدي الغزال، نتيجة الاجتهاد في المهادنة والاجتهاد، ص 199-200.

(97) هذا وقد قرأ د. محمد عبد العزيز كلمة «الزكية» و«عدة» قراءة صحيحة أنظر،محمد عبد العزيز، الخط العربي الأندلسي وتطوره، مخطوط رسالة دكتوراه، ص 217.

(98) بروفنسال، الإسلام في المغرب والأندلس، ص 81؛ حسين مؤنس، رحلة الاندلس، 167 حيث يرى أن المقصود بتسمية الشريعة هنا الشارع لا الشرع وقد أثبتنا غير ذلك من خلال النص الوارد بالنقش، ومن تفسير معنى الكلمة وأصلها اللغوى انظر أيضاً: محمد كمال شبانة، يوسف الأول سلطان غرناطة، ص 169.

ابن منظور: لسان العرب، جـ4، ص 2239.

قرآن كريم، سورة الجاثية، آية رقم 18.

قرآن كريم، سورة المائدة، آية رقم 48.

قرآن كريم، سورة الشورى، آية رقم 13، انظر أيضاً: محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة 1967، ص387.

كان المقصود بالشريعة في العهد الموحدي المكان المخصص لإلقاء الدروس والمواعظ في المسجد، وقد وصف ابن القطان خروج ابن تومرت إلى الشريعة حيث كان يجلس علي حجر مربع ويعظ الناس انظر: ابن القطان، نظم الجمان، تحقيق محمود مكي، ص94؛ عبد العزيز سالم: في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص204.

بروفنسال، الإسلام في المغرب والاندلس، ص81؛ عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام في الاندلس، ص204؛ فون شاك، الفن العربي في أسبانيا وصقلية، ص154.

L. Provencal : Inscriptions, P. 157.

بروفنسال، الإسلام في المغرب والأندلس ، ص 81.

(106) انظر:

Torres Balbas, Musalla Y Saria en las ciudades Hispanomusulmanas, "Al-Andlus" PP. 167 - 169; Torres Balbas, Ciudades hispanomusulmanas, Madrid, 1974, P. 219

انظر أيضاً: وصف الموريسكي الونسودل كاستيو للشريعة

Cabanelas, Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco Alonso del Castilla, PP. 1-2.

(107) يؤيد ذلك وجود العديد من النقوش الكتابية بقصور الحمراء كتمائم ورقي لمنع الحسد ولكف الضرر(انظر نقوش المدخل إلى قاعة السفراء، ونقوش برج الأميرات).

(108) Torres Balbas., Ars Hispaniae, p. 109.

عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص 146.

(109) Garcia Gomez, Foco de antigua luz, p 60.

(110) Povon Maldonado., La Torre de Abulhaŷŷaŷ de La Alhambra, p. 431.

(111) Amador de Los Rios, Inscripciones Arabigas de Espana Y Portugal., Madrid,p.191.

(112) عبد العزيز سالم: المساجد والقصور، ص 146؛ عبد العزيز مرزوق: قصر الحمراء، ص 105.

(113) Puertas, En Tomo a la Cronologia de la Torre de Abu- L-Haŷŷaŷ, Fig. 6.; Torres Balbas,: Ars Hispaniae., p. 109.

(114) القرآن الكريم، سورة الفتح، آية رقم 1، 2، 3.
Amador de Los Rjos, Inscripciones Arabigas de Espana Y Portugal, Madrid, 1883, p. 193.

(115) حول تسمية البرج بهذا الاسم يرى البعض أن ذلك يرجع إلى الأميرة. الإسبانية إيزابيل دي سوليس وهي ابنة عظيم من عظماء إسبانيا النصرانية كانت رائعة الجمال وقعت أسيرة في إحدى المعارك وسجنت في هذا البرج إلى أن أعجب بها السلطان أبو الحسن فتزوجها واعتنقت الإسلام ولعبت دورا كبيرا في الأحداث السياسية في عصره.
Lafuntey Alcantara, Inscripciones Arabes, P. 176.
عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص 143؛ عبد الله عنان، الآثار الأندلسية الباقية في أسبانيا والبرتغال، ص 208.

(116) عن عمارة البرج وزخارفه ، انظر:
Pavon Maldonado, Estudios Sobre La Alhambra, pp. 77 – 82.

(117) قرآن كريم ، سورة الفلق.

(118) قرآن كريم، سورة الإخلاص

(119) ويذكر ابن الجياب في ديوانه أنه قال هذه الأبيات لتكتب في جانب القاهرة الجديدة بالحمراء (والصحيح قلهرة)، ديوان ابن الجياب، مخطوط ص 37.
Rubuera, Ibn EL Yayyab, p. 145.
والقلهرة Calahorra تعني في الأندلس الحصن المنيع أو البرج أو القلعة ولا تزال تستخدم حتى الآن وتطلق على القلعة الموجودة على ضفة نهر الوادي الكبير بقرطبة.
Dozy, supplement au diccionnoires arabes, Pars,1952, T .I,. p.40.

(120) الافراد والأزواج: المقصود به الكتابات التي تتكرر طرداً وعكسًا على شكل المرآة وهو تكوين خطي يعكس فيه الجانب الأيمن ما هو في الجانب الأيسر وقد استخدم المتصوفة هذه الطريقة في البداية لتعكس فلسفتهم حول وحدة الوجود فاستخدموا لفظ الجلالة «الله» على شكل مرآة، وقد استخدم المتصوفة هذه الطريقة في كتابة النصوص المختلفة لتعلق على جدران أماكن عبادتهم بغرض تهيئة الجو الصوفي، ومن الناحية الفنية تمتاز هذه التكوينات دائما باتزان توزيعها وتناسقها على نحو يبرز قيمتها الجمالية.
انظر حسن المسعود: الخط العربي، فلاماريون، باريس 1981، ص 32؛ أنظر أيضاً الأبيات السابقة في مخطوط ديوان ابن الجياب ص 27

(121) الديباج: معرب ديبا وهو الثوب الذي سداه ولحمته حرير وقيل أن ديبا بالفارسية مركب من زديو أو زيافس وتعني نسيج الجن، وقالت فيه العرب: دبج أي نقش وزين.، السيد أدي أشير: معجم الألفاظ الفارسية المعربة، ص 60.

(122) الطراز: مشتقة من الكلمة الفارسية ترازيدان وهو ما ينسج من الثياب للسلطان، والطرز والطراز الجيد من كل شيء وهو الموضع ويذكر ابن خلدون: الطراز من أبهة الملك والسلطان، ومذاهب الدول أن ترسم أسماؤهم أو علامات تختص بهم في طراز أثوابهم المعدة للباسهم من الحرير أو الديباج، وكان لبني الأحمر الطراز الخاص بهم. انظر:ابن خلدون، المقدمة، ص 266؛ وتطلق كلمة الطراز أيضاً على السطر المكتوب بحروف كبيرة ويكون في منتصف الواجهة أو الجدار ويمتد لمسافة كبيرة، انظر: حسن عبد الوهاب، المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، ص 36.

(123) ديوان ابن الجياب، ص 27.

(124) Lafuente Alcantara, Inscripciones Arabes, p.179.

(125) Gaspar Remjro., Los Inscripcions Arabes en la Alhambra" La Torre de la Cautiva, p.151.

(126) Rubiera, Los Poemas epegraficos de Ibn Al Ŷaŷŷab en la Alhambra., p. 460.

(127) Ibid, P. 460.

(128) Garcia Gomez, Poemas Arabes., p. 137.

(129) ديوان ابن الجياب، مخطوط ص 27.

(130) Rubiera, Ibn Al Ŷaŷŷab El otro Poeta de la Alhambra, p. 145.

(131) انظر الملاحق.

(132) التوشية هي إضافة خيوط معدنية إلى خيوط اللحمة في النسيج وتزيد من قيمتها بإضافة خيوط معدنية أو ذهبية، وتستخدم الكلمة أيضاً بمعنى الزخرفة والتجميل انظر: أحمد عيسي: معجم مصطلحات الفن الإسلامي، ص 38.

(133) ديوان ابن الجياب، مخطوط ص 138.
Rubiera, Los Poemas epegraficos de Ibn Al. Ŷaŷŷab, P. 463.; Garcia Gomez, Poemas Arabes, P. 142.

(134) Lafuente Alcantara: Inscripcions Arabes, P.138, Gaspar Remro., Los Inscripcions Arabes de la Alhambra, P.106.

(135) ديوان ابن الجياب، مخطوط ص138.
Rubiera, Los Poemas epegraficos, p. 463; Rubiera Ibn AL Ŷaŷŷab, p. 184.; Lafuente Alcantara: op. cit, p. 183.; Gaspar Remiro., op. cit, p. 106.

(136) فرع حجارة: فرع كل شيء أعلاه والجمع فروع – والفراع ماعلا من الأرض وارتفع، وفارعه الجبل أعلاه، ويقال فلان فارع: مرتفع طويل – والمفرع الطويل من كل شيء.، ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص 4846.

(137) ديوان ابن الجياب مخطوط، ص 107.
Rubiera, Los poemas de Ibn Al Ŷayyab, p. 461.; Rubiera, Ibn El. Yayyab, p. 147.; Garcia Gomez, poemas Arabes, p. 137.

(138) ديوان ابن الجياب، مخطوط ص 107.

(139) Lafuente Alcantara, Inscripcions Arabes, p. 181.

(140) Rubiera , Losoemas epegtaficos de Ibn Al Ŷaŷŷab en la Alhambra, p. 461.

(141) Garcia Gomez: Poemas Arabes, p. 139.

(142) الديوان، مخطوط ص ١٠٧.

(143) انظر:
Cabanelas y Puertas, Los epigrafes poeticos de la Tacas en el acceso a la sala de la Barca, p. 16., Garcia Gomez., Poemas Arabes., p.98, Lafuente Alcantara, Inscripcions Arabes de Granada, p. 99.

(144) ديوان ابن الجياب، مخطوط ص 138.

(145) عن إعداد الزخارف بواسطة القوالب، انظر: ابن خلدون، المقدمة ، ص 408؛ فريد شافعي، زخارف وطرز سامرا، ص 130؛ عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص 78.

(146) ديوان ابن الجياب، مخطوط ص 127.

(147) Rubiera, Ibn El-Yayab, p. 127., Lafuenta Alcantara: Inscripc'ons Arabes de Granada, p. 99.

(148) Rubiera, op.cit., p. 127; Rubiera, Los poemas de Ibn Al Yayyab, p. 462; Garcia Gomez: Poemes Arabes, p. 141.

(149) قرأ لافونتي القنطرة كلمة «المنصور» في النقش السابق«المظفر»
Lafuenta Alcantara, Inscripcions Arabes,p.185.

(150) Torres Balbas: Ars hispaniae, p. 127.; Pavon Maldonada: Estudios Sobre la Alhambra,p.26.

(151) رتع: الرتع الأكل والشرب رغدا في الريف، يقال خرجنا نرتع ونلعب أي ننعم ونلهو، وفي الحديث: إذا مررتم برياض الجنة فارتعوا، أراد برياض الجنة ذكر الله، وشبه الخوض فيه بالرتع في الخصب، والرتعة: الاتساع في الخصب ومن قولهم: هو يرتع أى في شئ كثير لا يمنع منه.أنظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3 ص 1577.

(152) قرأ جارثيا جوميث كلمة فلتعملن في النقش السابق «وتعملن».
Garcia Gomez: Poemas Arabes, p. 145.

(153) قرأ جارثيا جومث عبارة تم للصلاة على أنها ثم الصلاة، وقرأ «صحباه» في النقش «صحابته».
Garcia Gomez, op. cit.,p. 144.

(154) انتشر هذا النوع من الأشعار بين الصوفية، وقد ورد إلينا العديد من الأشعار السابقة منقوشا على جدران الكثير من المباني التي كان يعتكف فيها أهل غرناطة في شهر رمضان ويتلون آيات القرآن، والمواعظ الخاشعة وتوسلات إلى الله سبحانه وتعالى، انظر: فون شاك، الفن الإسلامي في أسبانيا وصقلية، ص 143.
وقد انتشر أيضا هذا النوع من الشعر على جدران الحمراء في قصر البرطل وقصر جنة العريف وبهو الريحان.

(155) حكمة الأوسي، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، القاهرة 1976، ص 235. وأنظر أيضاً نماذج لهذه القصائد في المقري، نفح الطيب، جـ7، ص 432 وما بعدها.

(156) Gomez Moreno, Guia de Granada,p.145.

(157) Lafuente Y Alcantra, Inscripciones árabes, p186., Nykl, Inscripciones arabes, pp.191-192., Garcia Gomez, Poemas Arabes , pp.146-147., Moreno, Guia de Granada, pp.145-146.

صلاح جرار، ديوان الحمر، ص 206.

■ اللوحات من 64-67 رسمها ميرفي أواخر القرن التاسع عشر، ولوحة 105 عن كتالوج الفن الإسلامي في غرناطة وشكل 37 عن بويرتاس.

الفصـــل الرابع

الخط الكوفي فـي قصور الحمراء

«دراسة تحليلية»

الخط الكوفي في قصور الحمراء

أولاً: الخصائص الفنية للخط الكوفي في قصور الحمراء

من المعروف أن الخط الكوفي الأندلسي مشتق من الخط الكوفي المشرقي وإن كان يزيد عليه في الاستدارة لاسيما في نهايات الحروف، كما أنه أكثر لينا ومطاوعة، وقد نضج هذا الخط في بلاد المغرب والأندلس وعرف بمسميات عديدة منها القرطبي نسبة إلى مدينة قرطبة، والقيرواني نسبة إلى مدينة القيروان، والفاسي نسبة إلى مدينة فاس[1]، وقد غلب الخط الأندلسي على حد قول ابن خلدون على معظم الخطوط السائدة في بلاد المغرب نتيجة لهجرات الأندلسيين المتتالية إلى بلاد المغرب يعد سقوط مدنهم في أيدى النصارى الإسبان، أو التماسا لمناطق آمنة بعيدة عن دار الحرب في الأندلس، لاسيما بعد اشتداد حركة الاسترداد المسيحية[2]

ويقسم العلماء الخط الكوفي بصفة عامة إلى عدة أنواع أو طرز منها:[3] **الخط الكوفي البسيط** Simple Kufic ويتميز ببساطته وخلو حروفه من أي عنصر زخرفي مضاف إليها، وقد تطور هذا النوع من الخط على مر العصور على التحف والعمائر الإسلامية، **والخط الكوفي المورق** foliated Kufic ويتميز بثرائه الزخرفي حيث تنبت من أعلى حروفه ولاسيما الأخيرة من كل كلمة توريق بسيط يسبغ على الحروف جمالاً ورونقاً، **والخط الكوفي المزهر** Floriated Kufic وتنقش الكتابة في هذا النوع من الخط على أرضية من التوريقات والتفريعات المتعددة الأنواع والأشكال، **والخط الكوفي الهندسي** Rectangular - Geoetrical Kufic وهو نوع يتم فيه ترتيب الكتابة بداخل أشكال هندسية مختلفة كالمثلث والمربع والمستطيل والدائرة والمثمن وغيرها من الأشكال الهندسية[4]، **والخط الكوفي المضفر** Plaited Kufic وهو النوع الذي ساد استخدامه في عصر بني نصر بقصور الحمراء، ويعرف هذا النوع أيضاً بالخط الكوفي المعقد أو المترابط، ويتميز هذا الخط بمرونته وقدرات حروفه على الامتداد إلى أعلى والتداخل والتضافر فيما بينها مؤلفة أشكالاً هندسية بولغ في تعقيدها إلى حد يصعب فيه أحياناً تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لينشأ من ذلك لوحة فنية تصل إلى ذروة الجمال الفني بتضافر سيقانها وتعانق رؤوسها. وقد انتشر هذا النوع من النقوش الكوفية في شرق العالم الإسلامي وغربه في وقت واحد ومن أشهر أمثلته الشرقية وأكثرها تعقيدا النقوش الكتابية بضريح بيرى عالمدار بإيران الذي أنشئ في 418هـ.[5]

ومن أشهر أمثلة الخط الكوفي المضفر في مصر الأشرطة الكتابية المضفرة في ضريح الخلفاء العباسيين بالقاهرة ويرجع تاريخها إلى عام 856هـ من عصر السلطان الظاهر بيبرس[6]، والحشوات الرخامية التي كانت تزدان بالخط الكوفي المضفر في مدخل جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة[7]، وكذلك النقش الكتابي الذي تزدان به دواة من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان المملوكي الناصر محمد ويرجع تاريخه إلى سنة 467هـ. وتتشابك حروف الكتابة في هذا النقش مكونة أشكالاً هندسية مربعة تتناوب مع أخرى معينة.[8]

وتعتبر أمثلة الخط الكوفي المضفر في المغرب والأندلس من أروع الأمثلة في العالم الإسلامي قاطبة[9]، ويرجع ذلك كما ذكرنا من قبل إلى المكانة المقدسة التي احتلها الخط الكوفي في نفوس المغاربة والأندلسيين لدخوله إلى بلادهم صحبة التابعين وتابعي التابعين ممن شاركوا في فتح بلادهم، فطوروا في أشكاله وأبدعوا في زخارفه غاية الإبداع وأخرجوا من نهايات حروفه أشكالا عديدة من الجدائل والضفائر، وتميز بها هذا النوع من الخط الكوفي الأندلسي الذي أسرف النقاشون والخطاطون في تشكيله وتعقيد حروفه وتسخيرها في خدمة تنميقاتهم وزخارفهم، من ذلك تظافر سيقان حرفي الألف واللام في الوسط ومن أعلى الكلمات أو التقاء حرفي الألف في أول الكلمة وآخرها من أعلاها بحيث يكونان عقدا متعدد الفصوص أو ينقش لفظ الجلالة او دعاء من الأدعية على شكل «المرآة» المعروف «طردًا وعكسًا».

وأقدم أمثلة الخط الكوفي المضفر في النقش الإسلامي تتمثل في نقوش المسجد الجامع بالقيروان في الكتابات التي تزين المقصورة وباب المكتبة وترجع إلى عام 134هـ ثم انتشر هذا النوع من الخط انتشارا كبيرا في المغرب[10] خاصة في كتابات جامع تازي 925هـ وجامع سيدي أبي الحسن في تلمسان 696هـ وكتابات «باب شلا» سنة 739هـ.

ومن الأمثلة الأندلسية التي وصلت إلينا من الخط الكوفي المضفر نقش يرجع تاريخه إلى عصر ملوك الطوائف يتمثل في نقش كتابي من طليطلة بالخط الكوفي يزدان بتوريقات نباتية من الجدائل التي تتكون منها بعض سيقان الحروف، والنقش المذكور مسجل على فوهة بئر أقيم في عهد إسماعيل بن المأمون بن ذي النون في المسجد الجامع بطليطلة، كما تمثل هذا النوع من الخط في نقوش شاهد قبر عثر عليه في طليطلة ويرجع تاريخه إلى نفس الفترة التاريخية، وفيه تتداخل الزخارف النباتية والهندسية على امتداد الكتابات الكوفية[11]، كذلك تميزت نقوش قصر الجعفرية بسرقسطة بالثراء والتطور والتعقيد في النقوش الكتابية[12]، وقد وصلتنا أمثلة من هذا النوع ترجع إلى عصر الموحدين أجملها نقوش باب الغفران من أبواب المسجد الجامع في إشبيلية.[13]

وأروع نماذج هذا النوع من الخط تتمثل في النقوش الكوفية التي تغمر جدران وقاعات قصور الحمراء وتجمع تلك النقوش بين الخط الكوفي المخمل الذى تنفذ فيه الكتابات على أرضية من الزخارف النباتية وبين الكوفي المعقد أو المضفر أو المترابط الذي تتشابك حروف وتتعانق لينشأ من ذلك تشكيلات رائعة من الجدائل الزخرفية والتكوينات الهندسية الرائعة.

يدل هذا النوع من الخط على عظم ما انتهت إليه قدرات الخطاط أو النقاش الغرناطي في عصر بني نصر والتي سخرها لإبداع صور متعددة للتشكيلات الزخرفية للنقوش الكتابية، وقد نجح بحق في تطويع حروف النقش وفقا للتكوين الزخرفي الذي يسعى إلى تنفيذه، وتوصل إلى استخراج عناصر هندسية لتضافر هامات الحروف يتحقق فيها التماثل والتناسق بين الوحدات الزخرفية التي تعتمد أساساً على تداخل هامات الحروف وتشابكها في إيقاع فني يماثل الأنغام الإيقاعية[14] (لوحة 207).

ومن الجدير بالذكر أن هذا الخط الكوفي المضفر الذي ساد في قاعات قصور الحمراء كان موضع إعجاب بعض ملوك إسبانيا المسيحية، فنراه يغمر جدران قاعة السفراء بقصر أشبيلية من عهد الملك دون بدور الأول الذي استعان بفضل صداقته بالسلطان محمد الخامس الغني بالله ببعض النقاشين من أهل غرناطة لكسوة جدران هذه القاعة، اشترك معهم نقاشون آخرون استقدمهم من طليطلة وأشبيلية[15]، والطابع النصري واضح كل الوضوح في زخارف هذه القاعة وفي نقوشها الكتابية التي تتفق في الشكل والمضمون مع النقوش التي تزين جدران الحمراء.[16]

ومن أمثلة تلك النقوش العبارات والكلمات التالية: «الغبطة» و «البركة» و«الحمد لله على نعمة الإسلام» و«ولا غالب إلا الله» و «عز لمولانا السلطان ضن بدرو أيده الله»، بالإضافة إلى أبيات شعرية تماثل نظائرها في قصور الحمراء ونصها:

بالإضافة إلى عبارات «الملك الدائم»، «الملك لله» ، «البركة من الله» و «العز القائم» و «الحمد لله على نعمة الإسلام».[17]

يـا ثِـقَـتـي يـا أمَـلِـي أنْـتَ الـرَّجَـا أنْـتَ الـوَلِـي اخْـتِـم بِـخَـيْـرٍ عَـمَـلـي

وقد قمت بدراسة أجمل الأمثلة من النقوش الكوفية التي تزين قصور الحمراء والتي تتوفر فيها العناصر الفنية والزخرفية متبعا منهجا يقوم على التحليل الدقيق لصور وأشكال الحروف من حيث صورها المفردة أو المركبة، كما أوضحت بعض المصادر العربية التي تناولت الخط العربي وحروف الكتابة بالشرح والتحليل.

هذا وقد قسم الكتاب العرب صور الحروف العربية إلى تسع عشرة صورة[18] وقصدوا بذلك تقليل الصور للاختصار لأن ذلك أخف من أن يجعل لكل حرف صورة واحدة فتكثر الصور وتتعدد، وقد فرقوا بين تلك الحروف بالنقط.[19]

وفيما يلي صور الحروف:[20]

صورة الألف – صورة الباء والتاء والثاء – صورة الجيم والحاء والخاء – صورة الدال والذال – صورة الراء والزاي – صورة إلسين والشين – صورة الصاد والضاد – صورة الطاء والظاء – صورة العين والغين – صورة الفاء والقاف – صورة الكاف – صورة اللام – صورة الميم – صورة النون – صورة الهاء – صورة الواو – صورة اللام ألف – صورة الياء.

ثانياً: لدراسة التحليلية للنقوش الكوفية التي تزين قصور الحمراء

أ- دراسة تحليلية لنقش كوفي نصه «اللهم لك الحمد دائما يا الله ولك الشكر قائما» (قاعة السفراء)[21]

يتضمن النقش المذكور العبارة الدعائية التالية «اللهم لك الحمد دائما يا الله ولك الشكر قائماً» التي تتكرر على جدران القاعة في جامات مطولة مستطيلة الشكل تنتهي من الجانبين بفصوص مستديرة ويتميز جانباها بأنهما على شكل جدائل (شكل 39 - 40).

والنقش قد نفذ بطريقة الحفر البارز على مستوى المسطح المراد نقشه وتملأ الفراغات زخارف نباتية كثيفة تكون أرضية النقش، وقوام هذه الزخارف توريقات تمثل مراوح نخيلية، وفروع وسيقان نباتية تحصر بينها وريدات متعددة الفصوص، ولا ترتبط تلك الزخارف بحروف النقش بل تبدو وكأنها تنحدر في اتجاه واحد فتزيد من جمال النقش وروعته.

وتتميز حروف النقش بدقة الحفر واستواء الكلمات التي تتوفر فيها الدقة والتناسق وحسن التوزيع، وتتعانق هامات الحروف وتشكل ضفائر وجدائل مترابطة، وينتج عن هذا الترابط تشكيلات هندسية بديعة الشكل تتكون من تداخل الخطوط والمنحنيات، وأسبغ التناظر والتماثل بين هامات الحروف المجدولة على التشكيل الزخرفي جمالاً ورونقا، والجدائل الزخرفية في النقش نوعان، النوع الأول يتوسط هامات الحروف «الألفات واللامات» ويمتد في اتجاه واحد وسط النقش بوجه عام، والنوع الثاني من الجدائل يعلو النقش في ويتكون من التقاء نهاية هامات الحروف ليشكل إطاراً مترابطا من الجدائل والعقد تطوق النقش من أعلى، وهي طريقة لجأ إليها الفنان لملء الفراغ، وتجميل النقش على نحو يثير النشوة لكل من يتأمل هذا الإبداع، وفيما يلي دراسة تحليلية لحروف النقش:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف في النقش في صورته المفردة في كلمات «اللهم« و «يا الله» و«الحمد» و«الشكر» كما يتمثل في صورته المركبة المتطرفة في كلمتي «دائماً» و«قائما»، ومن الملاحظ أن هذا الحرف يؤدي دوراً هاما في تزيين النقش السابق فمعظم التشكيلات الهندسية المنبثقة من ترابط الحروف وتعانقها تستمد صورها من التقاء الألفات واللامات وتكون أشكالاً على هيئة قلوب وأشكالاً لولبية متداخلة في توازن وتناسق بديع، ويتمثل ذلك في كلمة «اللهم» حيث ينحرف حرف الألف عند منتصفه يمنة ثم يدور حول نفسه مكونا عقدة على شكل قلب يتعانق مع القلب الزخرفي المشكل في حرف اللام الملاصقة للألف بحيث يشكلان قلبين متدابرين، ويتكون هذا التشكيل المجدول لحرفي الألف واللام في حرف الألف الذى يعلو الميم في كلمة «دائماً». وفي حرف الألف الأول في لفظ الجلالة «الله» واللام الثانية فيها وفي قائم الهامة التي تنبثق من كلمة «الشكر» وفي حرف الألف الأخيرة من كلمة «قائماً» ونلاحظ ازدياد التعقيد في التشكيل الزخرفي عن ازدواج القلب

في قائم حرف الكاف في كلمة «الشكر» وازدواجه أيضاً في قائم حرف الألف في كلمة «دائماً» ويتألف من ذلك التشكيل شكل قلبين متدابرين في كل منهما، وينتهي القائم بأعلى حرف الألف واللام وقائم حرف الكاف ليكون شكل مربع صغير ينتج عنه زوايا خطوط هندسية تكون شكلاً هندسيا يتناسق من أعلى النقش مع التشكيل الكتابي بأدناه الذي يؤلف المحور الأساسي الذي اعتمد عليه النقاش لإبراز العنصر الخطي والزخرفي في كل حروف النقش.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء في النقش في صورته المركبة المبتدئة في همزة «دائماً» وفي ياء «يا الله» وفي همزة «قائماً» وتتشابه هذه الحروف في النهاية المدببة لكل منها، وتختلف في القائم فنراه أقصر في كلمتي «دائما» و «قائما».

حرف الجيم

يتمثل حرف الجيم في النقش في صورته المركبة المتوسطة في كلمة «الحمد» حيث ينحني رأس الحرف لينتهي بقمة مدببة وترتكز نهايته من أسفل على قاعدة أفقية وهي الصورة الوحيدة لهذا الحرف في النقش.

حرف الدال

يتمثل حرف الدال في النقش في صورتين المفردة والمركبة المتطرفية في كلمتي «دائما» و «الحمد» وفي كلتا الصورتين يتخذ الحرف شكلا متماثلا حيث يبدو على شكل خطين أفقيين ينتهي كل منهما بطرف مدبب، أحدهما علوي والآخر سفلي، ويرتبط الخطان من اليمين بحنية تدور قليلاً من أعلى لتتصل بالطرف العلوي المدبب.

حرف الراء

يتمثل حرف الراء في النقش في صورة واحدة وهي الصورة المركبة المتطرفة في كلمة «الشكر» وفيها يرتكز الحرف على قاعدة أفقية تندمج مع القاعدة الأفقية لحرف الكاف، ويتعامد الطرف الأيمن لقاعدة حرف الراء من أدنى مع قائم يقابله الطرف الأفقي لحرف الراء.

حرف السين

يظهر حرف السين في النقش في صورته المركبة المتوسطة في كلمة «الشكر» وهي صورة وحيدة في النقش وتقوم القوائم الثلاثة للحرف على قاعدة أفقية، وأطول القوائم هو القائم الأول، ويتدرج الارتفاع في القصر في القائمين الآخرين، وينتهي القائم الأول والثالث من أدنى باستدارة الأولى ترتبط مع حرف اللام والثانية مع حرف الكاف.

حرف القاف

يتمثل الحرف في النقش في صورة وحيدة هي الصورة المركبة المبتدئة في كلمة «قائما» ورأس الحرف يتخذ شكل مثلث رأسه مدببة، ويرتبط هذا المثلث بقاعدته من جهة اليمين بعنق ينحدر إلى أدنى ليلتقي بقاعدة القاف الأفقية، ونفس هذه الصورة تتمثل في حرف الواو في «ولك» حيث يتماثل الرأس المثلث للحرف مع حرف القاف بينما يزيد امتداد العنق إلى أدنى.

حرف الكاف

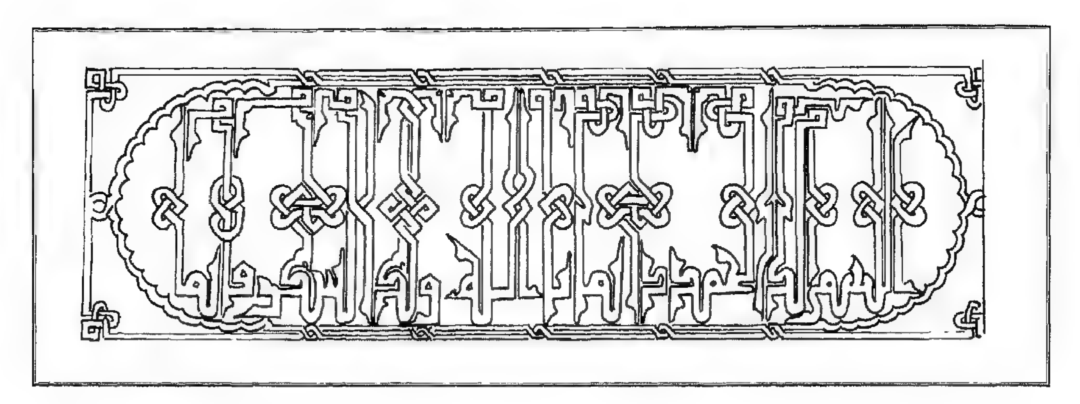
يتمثل حرف الكاف في النقش في صورتين الأولى الصورة المركبة المتطرفة في كلمتي «لك الحمد» و «لك الشكر» والثانية في الصورة المركبة المتوسطة في كلمة «الشكر» ولا يختلف في كلتا الصورتين عن حرف الدال إلا في الجديلة التي تتوسط القائم المائل في حرف الكاف في كلمة «الشكر» أو القائم الرأسي المستقيم الذي يتجدل في وسطه مع قائم حرف اللام في عبارة «ولك الشكر» أو الانبعاج الذي يتوسط قائم حرف الكاف في عبارة «ولك الحمد».

حرف الميم

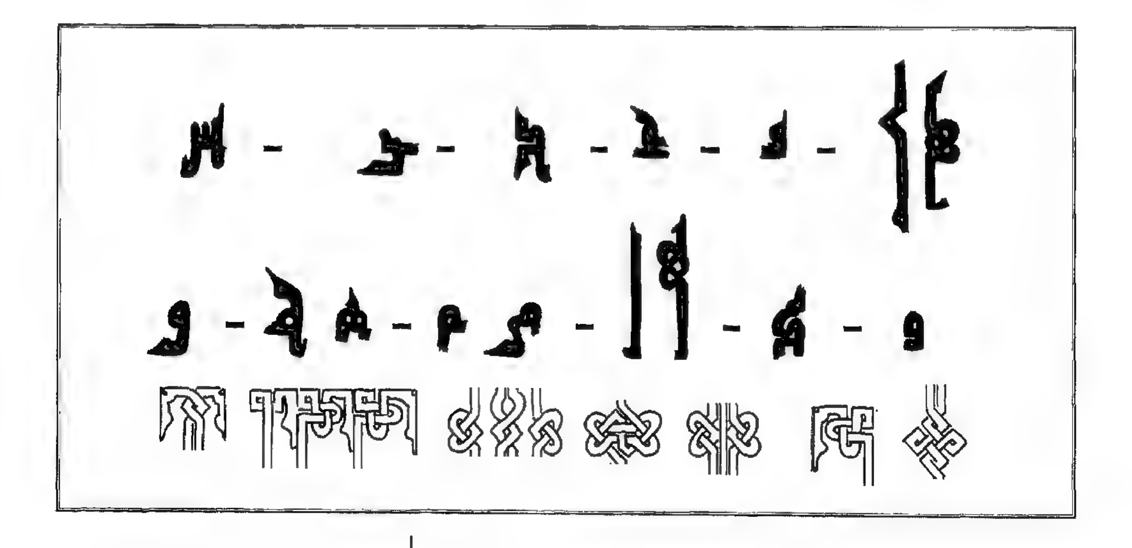
يتمثل الحرف في النقش في صورته المركبة المتطرفة في كلمة «اللهم» حيث يتخذ رأس الحرف دائرة تتعامد على خط أفقي ثم تميل إلى أسفل تحت مستوى الحروف التي تليه، وكذلك في صورته المركبة المتوسطة في كلمتي «دائما» و«قائما» ويتشابه مع الصورة السابقة في الشكل الدائري الذي يرتكز على قاعدة أفقية.

حرف الهاء

يتمثل الحرف في صورته المركبة المتوسطة في كلمة «اللهم» حيث يتخذ شكل نصف دائرة ترتكز على خط أفقي ويقطعها من وسطها قائم يميل ناحية اليسار، وهذه الصورة لا تتكرر في النقش وقد اصطلح على تسمية هذا الشكل «وجه الهر» ويتمثل حرف الهاء في صورة أخرى وهي الصورة المركبة المتطرفة لفظ الجلالة «الله» وفيها يتخذ الحرف شكل مثلث يتفرع من نهايته قائم يميل إلى اليسار وينتهي بقمة مدببة الشكل.



شكل (39)
نقش بالخط الكوفي المضفر - قاعة السفراء



شكل (40)
تحليل لحروف النقش السابق

2- دراسة تحليلية لنقش كوفي نصه عبارة «ولا غالب إلا الله» من قاعة السفراء

يتضمن النقش الكتابي شعار بني نصر «ولا غالب إلا الله» بالخط الكوفي المضفر، ويزين النقش تجويف عقد المدخل إلى قاعة السفراء على يمين ويسار الداخل إلى القاعة، ويتكرر النقش في كل من الطاقتين مرتين متتاليتين واتبع النقاش في نقشه للكتابة طريقة الحفر البارز على أرضية من التوريق الذي يغمر الفراغات بين حروف النقش، ويجمع النقش بين العناصر الثلاثة المؤلفة للزخرفة الإسلامية وهي التوريق والتشكيل الهندسي والنقش الكتابي (لوحة 52)، (شكل 41-42).

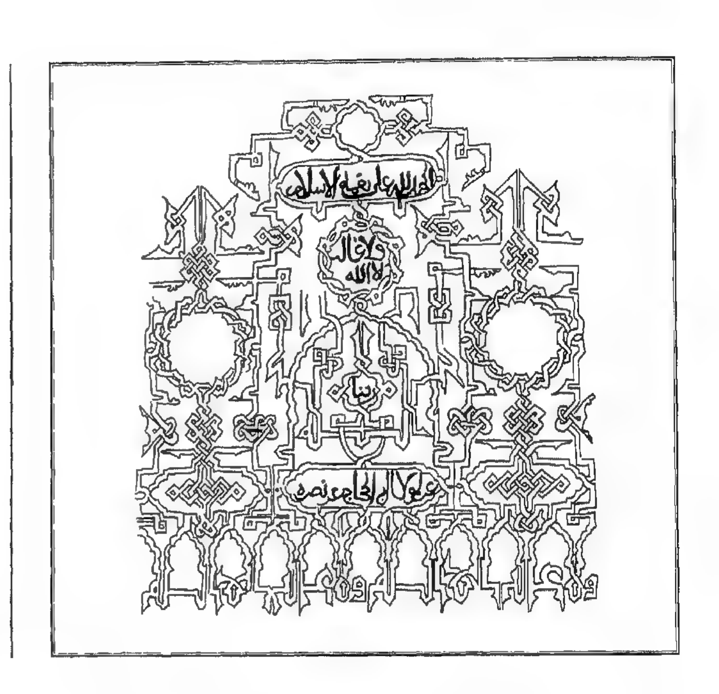
وتبدو الزخارف الهندسية في هذا النقش في أجمل صورها حيث تتلاقى قوائم الحروف من أعلى في فصوص تشكل بائكة من العقود المفصصة التي تتابع مسيرتها من أعلى لتتفرع منها تشكيلات هندسية رائعة وجامات وجدائل وعقود تتصاعد وتحصر بداخلها نقوشا كتابية بالخط الكوفي في العقد الأوسط متعدد الفصوص، والخط النسخي في الجامة العليا، إلى أن تصل العين إلى زخارف المقربصات التي تغمر بطن العقد وتتمثل هذه التكوينات الزخرفية التي تعلو نقش شعار بني نصر كل أصول الجمال الزخرفي من تناسق وتماثل وتوازن وتعادل يثير في النفس شعورا بالنشوة.

ويبدأ التكوين الكتابي والهندسي من أسفل النقش من خلال قاعدة أفقية محورها عبارة «ولا غالب إلا الله» تتكرر مرتين وتفرع الجدائل والضفائر من جميع حروف النقش ماعدا حرف الواو.

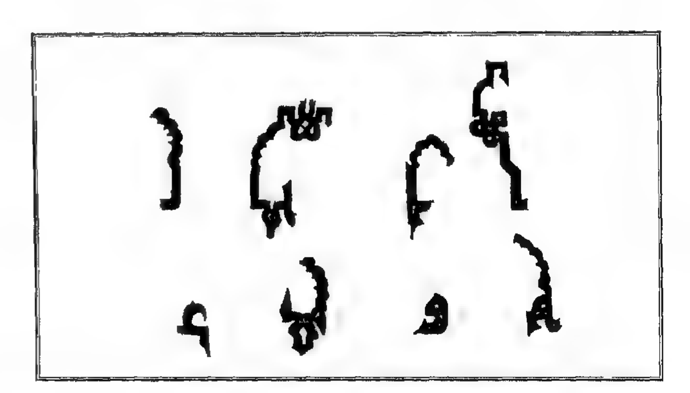
ويتشكل من أعلى قوائم اللامات، والألفات وحروف الغين والباء والهاء صف من العقود المفصصة التي تواصل امتدادها من رؤوس هذه العقود إلى أعلى لتتفرع منها خطوط رأسية وأفقية ولولبية ومنكسرة استطاع الفنان وصلها ببعضها البعض وصلاً يظهر فيه التناسق والاتصال، ومن تلك التكوينات الهندسية المعينات والمربعات والدوائر المتداخلة والمتشابكة التي يعلوها ثلاث جامات مستطيلة الشكل يمتد منها عقد مركزي متعدد الفصوص وجامتان مجدولتان متفرعتان على يمين ويسار العقد من ست جدائل ثلاث على يمين العقد المفصص وثلاث على يساره، ويتولد من تشابك هامات الحروف تكوينات هندسية من جدائل وجامات متراكبة في الوسط الجامة الكبرى من أدنى مثمنة الشكل تعلوها جامة مستطيلة الشكل ثم جامعة صغيرة مستديرة ويحيط بهذا التكوين من كلا الجانبين قوائم متقاطعة ومنكسرة تتدرج في الارتفاع حتى تصل إلى صفوف المقربصات.

ويزين الجامة السفلى مستطيلة الشكل التي تعلو النقش مباشرة عبارة «عز لمولانا أبي الحجاج عز نصره» بالخط النسخي يعلوها التشكيل الهندسي المكون للعقد متعدد الفصوص ويحتضن بداخله لفظ الجلالة «الله» بالخط الكوفي نقشها النقاش على نحو زخرفي لا مثيل لجماله، فقد نتج من تضافر هامات الحروف في الوسط جامة مربعة مفصصة تحصر في وسطها كلمة «بناس بالخط النسخي، وبها تتكامل العبارة «ربنا الله» بالخطين النسخي والكوفي، ويعلو هذا النقش مثمنة الشكل التي تضم بداخلها شعار بني نصر «ولا غالب إلا الله» بالخط النسخي.

أما الجامة مستطيلة الشكل التي تعلوها فتشتمل على نقش كتابي نصه «الحمد لله على نعمة الإسلام» بالخط النسخي، ونلاحظ في هذا التشكيل الكتابي أن تكوينه الزخرفي يعتمد على الخطوط الرأسية والأفقية المنكسرة وتلاقيها في تناسق وتوازن يدل على خيال خصب ومهارة فنية عالية اكتسبها النقاش من خلال تجاربه الطويلة وأفرغ فيها عصارة جهده وفنه.[21]



شكل (41)
نقش عقد المدخل إلى قاعة السفراء



شكل (42)
تحليل لحروف النقش السابق

3- دراسة تحليلية لنقش بالخط الكوفي نصه عبارة «الله عدة لكل شدة» قاعة المقرنصات

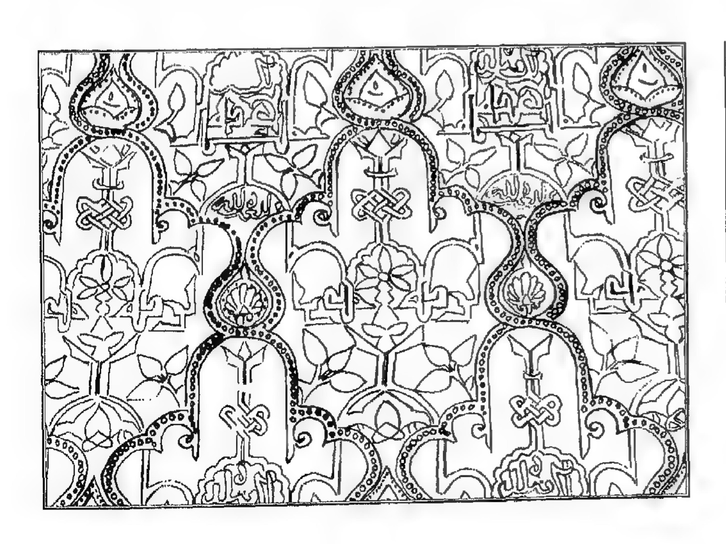
يتضمن النقش المذكور عبارة «الله عدة لكل شدة» بالخط الكوفي المضفر الذي تتعانق هامات حروفه على شكل عقد مفصص يعلوه كلمة «بركة» تتكرر طردا وعكسا على شكل «مرآة» بحيث نرى الكلمة في الجانب الأيمن منقوشة «طردا» وتتكرر في الجانب الأيسر «عكسا» (شكل 43 ، 44، 45).

والنقش نفذ بطريقة الحفر البارز على أرضية غائرة قوامها زخارف نباتية كثيفة تمثل مراوح نخيلية متعددة الأشكال وفروع وسيقان نباتية، وعلى جانبي النقش وريدة ثلاثية الفصوص تتكرر عدة مرات في تناظر وتماثل بديع، ويحيط بالنقش تشكيلات هندسية تتخذ شكل المعينات والجدائل والعقود المتعددة الفصوص، بحيث نرى في التشكيل الزخرفي المذكور التكوينات الهندسية والكتابية والنباتية من أجمل صورة.

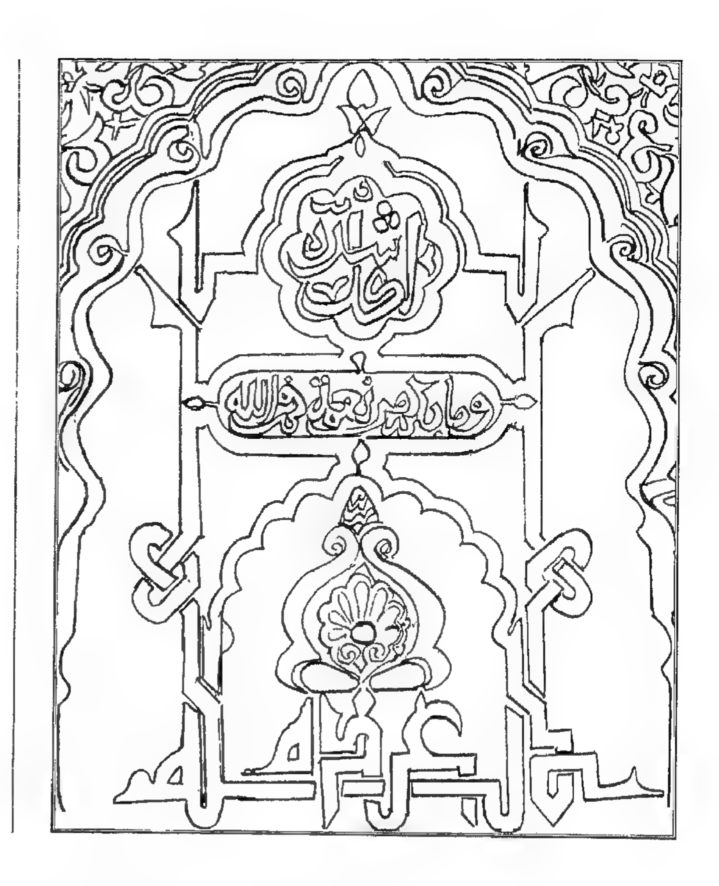
وفيما يلي وصف أشكال الحروف في النقش السابق:

تتكرر عبارة «الله عدة» مرات عديدة ويرتفع حرفا «الألف» و «اللام» في لفظ الجلالة «الله» مكونين من أعلى عقدا مفصصا يضم تحته عبارة «لكل شدة» بالخط النسخي، في حين يرتفع «قائم» من أعلى رأس الهاء في لفظ الجلالة «الله» و «اللام» في لفظ الجلالة من اليسار ليلتقيا مكونين عقدا ينبت من رأسه تشكيل هندسي يشغله لفظ بركة يتكرر طرداً وعكسا وتتخذ حروف كلمة «بركة» أشكال خطوط عمودية وأفقية وأقواس متعامدة ومتقاطعة كما نرى في حروف «الباء» و «الراء» و «الكاف» و «الهاء».

ويتصاعد من رأس كل من حرفي «الهاء في لفظ «بركة» فصوص متصلة تكون لنا عقدا متعدد الفصوص ينتهي من أعلى بعقد وجدائل متصلة ومتعانقة فيما بينها.

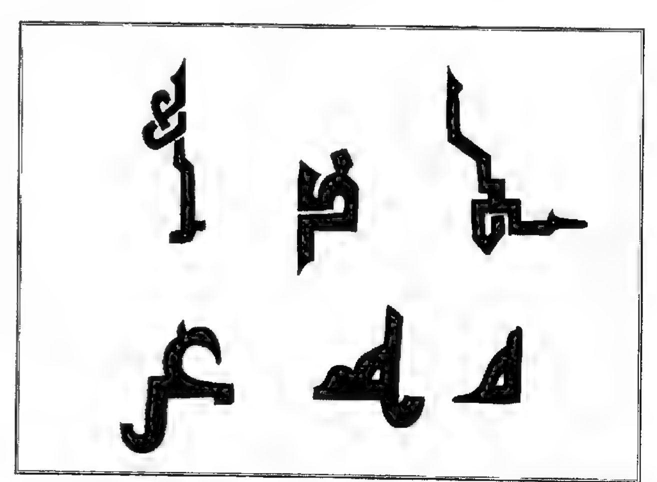


شكل (43)
نقوش الخط الكوفي – قاعة المقرنصات



شكل (44)

نقوش الخط الكوفي المضفر والثلث الأندلسي - قاعة المقرنصات



شكل (45)

تحليل لحروف النقش السابق

4- دراسة تحليلية للنقش الكوفي الذي تزدان به جدران القاعة التالية للمدخل في برج الأسيرة

يتضمن النقش النص التالي «الملك لله والبقاء»، وتتوزع حروف كلمات النقش بين مهاد من التوريقات من المراوح النخيلية التي تنثني أطرافها وتدور بحيث تكون ما يشبه الدوائر وهذه التوريقات تتفرع من فروع متموجة، وتتعانق قوائم الحروف في الوسط وتمتد إلى أعلى وتؤلف تشكيلات هندسية تتوج النقش، ويحيط بالنقش إطار يتضمن نقوشا بالخط النسخي يفصل بينها في كل ركن من الإطار مستطيل الشكل جديلة مربعة الشكل ويجري هذا على امتداد الجدران عند الوسط، ونطالع في الجانب العلوي من الشريط الزخرفي النص التالي «العز القايم والملك الدائم لصاحبه العافية» ويقابله في الجانب الأدني النص التالي «الملك الدائم والعز القائم لصاحبه والغبطة المتصلة»، وفي القائم الأيمن من الشريط وهو أحد الجانبين القصيرين للمستطيل النص التالي «الملك الدائم والعز القايم لصاحبه»، أما القائم الأيسر منه فنطالع النص التالي «الملك الدائم والعز القايم لصاحبه« «وقد صيغت حروف الكتابة في النقش بارزة على أرضية غائرة (شكل 46 ، 47).

وفيما يلي دراسة تحليلية لحروف النقش:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف مفردا في كلمتي «الملك» و «البقاء»ويتخذ شكل قائم طويل يتقاطع مع حرف اللام ثم يواصل ارتفاعه إلى أعلى ليكون عقدة مربعة الشكل تنتهي إلى اليسار بطرف مدبب، بينما ينتهي القائم من أسفل بطرف مائل. أما في كلمة «البقاء» فيتقاطع قائم حرف الألف مع نظيره في حرف اللام عند الربط وينتهي من أعلى بتشكيل من مربعين متقابلين يمتد ضلعاهما من أدنى يمنى ويسرى ما يشبه الجناحين المنشورين، ويتمثل أيضاً حرف الألف في كلمة «البقاء» في صورته المركبة المتطرفة ويتخذ شكل قائم ينتهي من أعلى بطرف مائل ناحية اليسار.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء في صورته المركبة المتوسطة في كلمة «البقا» ويبدو الحرف على شكل قائم طرفه مدبب يرتكز على قاعدة مثلثة تتجاوز من أدنى مستوى سطر الكتابة وينسجم ذلك التكوين مع تكوين حرفي اللام والدال في كلمة الملك، وحرفي اللام والهاء في لفظة الجلالة.

حرف القاف

يتمثل حرف القاف في النقش في صورة واحدة هي الصورة المركبة المتوسطة، ويتخذ رأس القاف شكل مربع ضلعه العلوي مدبب، أما العنق فتتعامد مع القاعدة الأفقية.

حرف اللام

يتمثل الحرف مركبا مبتدئا في كلمة «الملك» وفي لفظ الجلالة، وفي كلمة «البقا» ويتقاطع الحرف مع حرف الألف على شكل «شقي مقص» لينتهي بطرف مدبب في كلمة الملك يميل ناحية اليمين، أما في كلمة «البقا» فيتخذ الحرف من أعلى صورة هندسية على شكل مربعين تتقابل رأساهما، كما يظهر في صورته المتوسطة في اللام الثانية بكلمة (الملك) وبنفس صورته في اللام المركبة المبتدئة.

حرف الميم

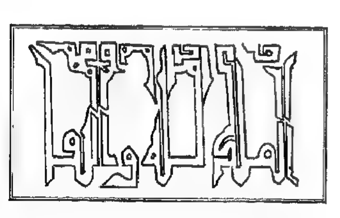
يتمثل حرف الميم في النقش في صورة واحدة وهي المركبة المتوسطة ويتخذ رأس الميم شكل مربع ضلعه العلوي مدبب وهو في ذلك يشبه عقد صغير مدبب يتماثل رأس هذا الحرف نظيره في حرف القاف في كلمة البقاء.

حرف الهاء

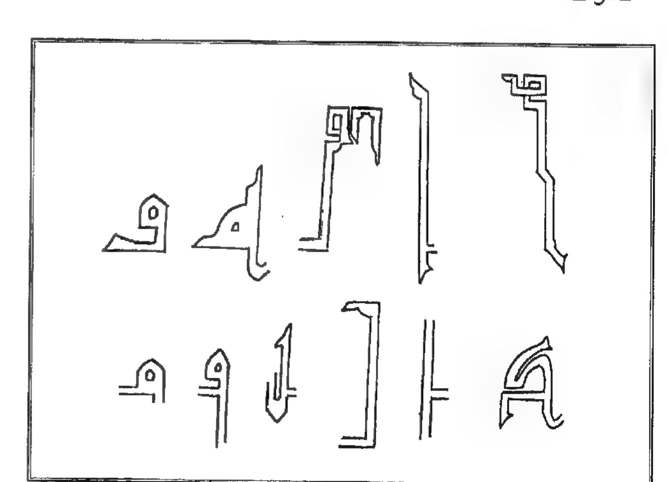
يتمثل حرف الهاء مركبا متطرفا في لفظ الجلالة ويتخذ شكل قائم قصير مدبب الرأس يتعامد مع قائم أفقي قصير محدثا زاوية قائمة في مثلث، ويربط هذين القائمين حنية محدبة يلتقي طرفها العلوي بالقائم الرأسي عند منتصفه.

حرف الواو

يتمثل حرف الواو مفردا في النقش في صورة واحدة في كلمة «والبقا» ويتخذ رأس الحرف نفس شكل حرفي القاف والميم، ويستقر عنق الواو على قائم يتجاوز مستوى السطر من أدنى، ويتعامد مع الذيل الأفقي للحرف.



شكل (46)
نقش بالخط الكوفي المضفر – برج الأسيرة



شكل (47)
تحليل لحروف النقش السابق

5- دراسة تحليلية لنقش كوفي نصه عبارة «عافية باقية» برج الأسيرة

يتضمن النقش الكوفي النص التالي «عافية باقية»، وقد نقشت الكلمة الأولى «عافية» على نحو طردي في حين نقشت الكلمة الثانية «باقية» على نحو عسكي على الشكل المعروف «بالمرآة» (لوحة 139)، (شكل 48 - 49).

ويتكرر النقش عدة مرات بأعلى جدار القاعة التي تلي مدخل برج الأسيرة، والنقش يتوسط بائكة من العقود على شكل توريقات نباتية ويتكرر ضمن شريط زخرفي مرات عديدة طردا وعكسا بالخط الكوفي.

ونلاحظ أن الأسلوب المتبع في النقش الحفر البارز على أرضية غائرة تكسوها توريقات نباتية على شكل المراوح النخيلية وأنصافها، وقد وفق الفنان في الربط بين التشكيل الزخرفي النباتي، وقوامه مراوح نخيلية تحيط بالنقش من أعلى على شكل عقود مدبية ممتدة تحتضن عقودا أخرى مفصصة وتستند هذه العقود على قوائم لحرف الألف في كلمة «عافية» ونظيره في كلمة «باقية» ويفصل بين كل نقش وآخر تشكيل يمثل زهرة متعددة التوريقات تطوقها مروحتان نخيليتان. وفيما يلي دراسة تحليلية لحروف النقش:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف مركبا متطرفا في كلمتي «عافية» و «باقية» ويتخذ شكل قائم طويل مطلق ينتهي بطرف مدبب تحت مستوى سطر الكتابة، ومن أعلى ينتهي بطرف مائل ناحية اليمين في كلمة «عافية» وناحية اليسار في كلمة «باقية».

حرف الباء

يتشابه حرفا الياء والباء في كلمتي عافية وباقية في صورته المركبة المتوسطة ويتخذ شكل قائم يميل ناحية اليمين لينتهي بطرف مدبب من أعلى ومن أسفل يرتكز على قاعدة مقوسة.

حرف العين

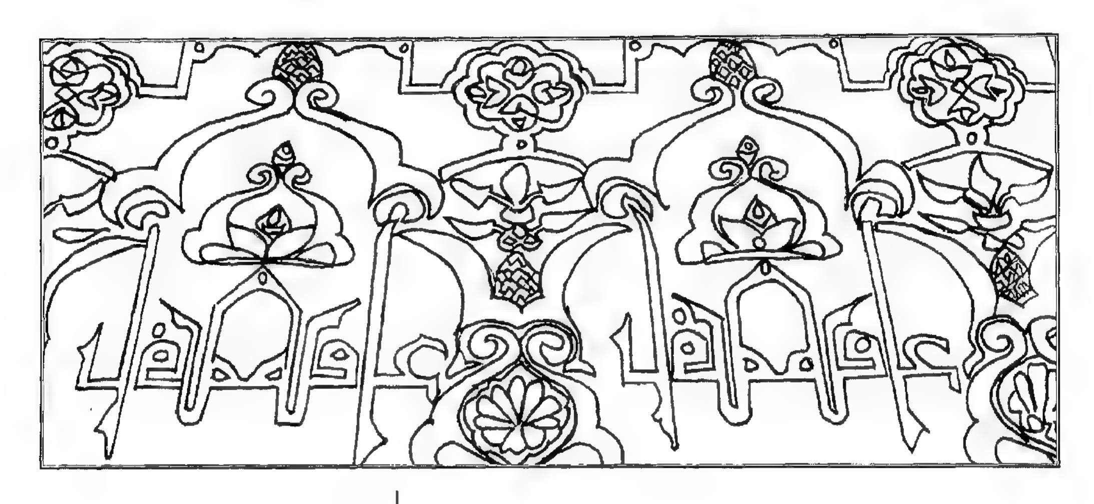
يتمثل حرف العين في صورته المركبة المبتدئة في كلمة «عافية» ويتكون من مقطع ينفتح من جهة اليمين يرتكز على قاعدة أفقية.

حرف الفاء

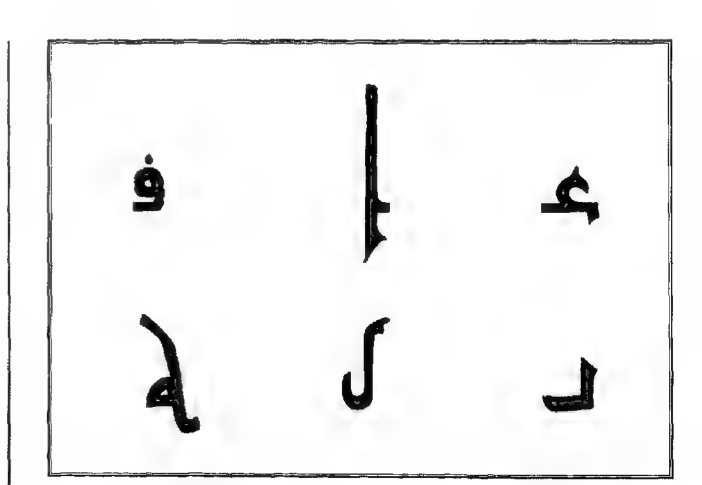
يتمثل حرف الفاء في النقش في صورته المركبة المبتدئة في كلمتي «عافية» و «باقية» ويتخذ شكل نصف دائرة مفرغة من الوسط وتنتهي بقائم رأسي يرتكز على قاعدة أفقية.

حرف الهاء

يتمثل حرف الهاء في صورته المركبة المتطرفة في كلمتي «عافية» و «باقية» ويتخذ الحرف بتشابكه في كلتا الكلمتين شكل عقد يشبه إلى حد كبير شكل العقود الفاطمية ويتقابل طرفا الحرف على شكل رأسي طائرين متقابلين.



شكل (48)
نقوش بالخط الكوفي - برج الأسيرة



شكل (49)
تحليل لحروف النقش السابق

6- دراسة تحليلية للنقش الكوفي الذي يزين باطن عقد المدخل إلى القاعة الرئيسية ببرج الأسيرة

يتضمن النقش الكتابي عبارة «القدرة لله»، ويزين بطن عقد المدخل إلى برج الأسيرة ويتكرر على يمين ويسار الداخل إلى القاعة، والنقش بالخط الكوفي المضفر، وقد صيغت حروف الكتابة بارزة على أرضية غائرة قوامها مهاد من التوريق الذي تظهر فيه المراوح النخيلية برؤوسها المدببة والمنثنية ذات الشحمتين التي تنثني كل واحدة منها إلى حد الاستدارة، ويتوسط التشكيل الزخرفي داخل العقد المفصص الذي يعلو النقش الكتابي زهرة ذات فصوص بين مروحتين نخيليتين تكونان ما يشبه المحارة (لوحة 140)، (شكل 50- 51).

وتتعانق هامات حروف الكتابة في النقش وتكون تشكيلاً هندسيا على شكل عقد مفصص ينبثق من رأسه إفريز سداسي الشكل يميل إلى الاستطالة بداخله نقش بالخط النسخي نصه «العز القائم لله، الملك لله». وفيما يلي دراسة تحليلية لحروف النقش:

حرف الألف

يشترك كل من حرف الألف في كلمة «القدرة» وحرفي اللام في كلمة «الله» في تشكيل زخرفي بديع، فقد مد النقاش حرف الألف من اليمين وحرف اللام الأولى في كلمة لله يسارا إلى أعلى. وشكل في وسطهما جديلة مربعة الشكل ثم ربط القائمين من أعلى بإفريز سداسي الشكل مطول يشغل المسافة ما بين حرف الألف في كلمة «القدرة» واللام الثانية في كلمة «لله» وينتهي ضلعه العلوي في الوسط بجديلة تتعامد فيما بينها، أما حرف اللام في كلمة «القدرة» وحرف اللام الأولى في كلمة «لله» فتتقوسان إلى الداخل مكونين شكل عقد مفصص يرتبط من أعلى رأسه بالإفريز السداسي الذي أشرنا إليه ويتجلى في هذا التشكيل مظهر التناسق والتماثل مما يسبغ على النقش مظهرا جماليا فريداً.

حرف الدال

يتمثل حرف الدال في صورته المركبة المتطرفة في كلمة «القدرة» ويتكون الحرف من مقطع أفقي يتعامد عند طرفه الأيسر من أدنى قائم قصير في حين يتعامد في طرفه الأيمن من أعلى مع قائم ينحني إلى أدنى ويلتقي بخط أفقي قصير ثم يتجه إلى أعلى مكونا زاوية قائمة عليا تتماثل مع الزاوية الأخرى السفلى.

حرف الراء

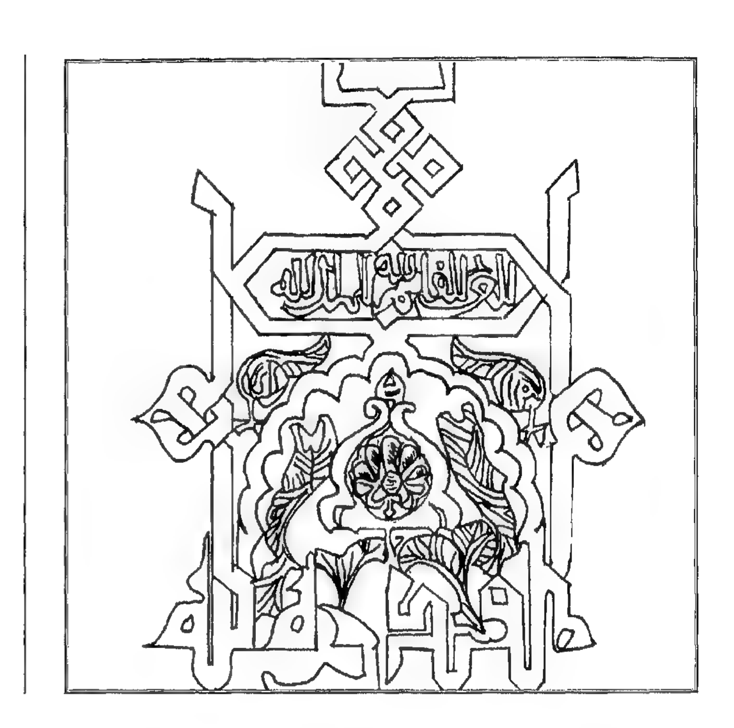
يتمثل حرف الراء مفردا في كلمة «القدرة» ويتكون الحرف من خطين متعامدين يكونان زاوية قائمة ويتجه طرف الخط الرأسي إلى أعلى مع ميل إلى اليسار لينتهي بطرف مقعر رأسه مدبب.

حرف اللام

يتشابه حرف اللام في النقش مع حرف الألف ويتخذ شكل قائم يتقاطع ويتداخل مع أعلى ليحدث تكوينا زخرفيا على شكل جديلة أو عقدة مربعة وهي المعروفة بعقدة القلب.

حرف الهاء

يتمثل حرف الهاء في النقش مركبا متطرفا في لفظ الجلالة ويتمثل مفردا في كلمة «القدرة» ويتخذ الحرف شكل زاوية قائمة تحصر ربع دائرة مفرغة من الوسط ويتشابه الحرف في كلتا الكلمتين.



شكل (50)
نقوش بالخط الكوفي المضفر والثلث - برج الأسيرة



شكل (51)
تحليل لحروف النقش السابق

7- دراسة تحليلية لنقش كوفي نصه «الله خير حافظا وهو أرحم الراحمين» «برج الأسيرة»

يتضمن النقش الآية الكريمة «الله خير حافظا وهو أرحم الراحمين»[22] ويعلو النقش تربيعات الزليج التي تزين الإزار الأسفل للقاعة ويتخذ النقش شكل حافة أفقية مستطيلة الشكل تنتهي من جانبيها القصيرين بعقد مفصص بينما يطوقها من أسفل ومن أعلى خطان متضافران، ويحيط بالنقش أفاريز رأسية وأفقية تحتوي على أشعار من نظم الوزير أبي الحسن علي ابن الجياب (لوحة 18)، (شكل 52-53).

وقد استخدم النقاش في الكتابة أسلوب الحفر البارز تاركا أرضية غائرة تكسوها توريقات من المراوح النخيلية والفروع النباتية المتداخلة وقد أبدع الفنان في الربط بين العنصر الزخرفي بشقيه الهندسي والنباتي، والعنصر الكتابي الذي يتميز بترابط حروفه وتعانقها على شكل جدائل متشابكة، مما يدل على براعة في التنفيذ وأصالة في التصميم الزخرفي والكتابي[23] وفيما يلي دراسة تحليلية لأبجدية حروف النقش:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف في صورته المفردة في كلمات «أرحم» و «الراحمين» وفي لفظ الجلالة «الله» ونراه في صورته المركبة المتطرفة في كلمة «حافظاً»، والحرف في معظم كلمات النقش لا يكاد ينفصل عن حرف اللام فنراه يتخذ شكل قائم طويل يميل ناحية اليسار أو اليمين ليتعانق مع حرف اللام مكونا ما يعرف بـ «شقي المقص» ثم يواصل ارتفاعه إلى أعلى ويميل ناحية اليمين لينتهي بطرف مدبب كما يتمثل في لفظ الجلالة «الله» أما في بقية الحروف فنرى الحرف يتجه إلى أعلى ليتعانق مع هامات الحروف الأخرى ليتكون من هذا التعانق أشكال هندسية متنوعة سواء على شكل قلوب متدابرة أو مربعات متقابلة أو متدابرة على غرار ما شهدناه في النقش الكوفي السابق «الملك لله والبقاء» ويظهر أمام الناظر في صورة هندسية بأعلى النقش وتبدو كما لو كانت نقوشا كتابية معكوسة.

حرف الباء

يتمثل الحرف في صورته المركبة المتوسطة في كلمتي «خير» و «الراحمين» ويتخذ الحرف شكل قائم قصير طرفه مدبب يرتكز على قاعدة أفقية في صورة مبسطة.

حرف الجيم

يظهر حرف الجيم ونظائره في النقش في صورته المركبة المبتدئة في كلمات «خير»، و «حافظاً» و «أرحم» و«الراحمين»، ويتخذ الحرف في الكلمات السابقة شكل قوس طرفه العلوي محدب يقوم على قاعدة أفقية تنتهي بطرف مدبب يتجاوز مستوى القاعدة الأفقية في جميع الكلمات السابقة عدا في كلمة أرحم التي يكتفي بالتقائه بها وهي صورة فريدة من نوعها في النقوش نراها أكثر تطورا في نقوش قاعة السفراء وتخف تدريجيا حدة التقويس الموجودة في الحرف.

حرف الراء

يبدو حرف الراء في النقش في صورته المفردة في كلمة «أرحم» وفي صورته المركبة المتطرفة في كلمتي «خير» و «الراحمين» ويتخذ الحرف شكل قاعدة أفقية يرتكز عليها قائم رأسي يميل من أعلى ناحية اليسار لينتهي بطرف مدبب والحرف بصفة عامة يتخذ شكل قوس ينفتح إلى اليسار.

حرف الظاء

لحرف الظاء في النقش صورة واحدة وهي الصورة المركبة المتوسطة في كلمة «حافظا» ويتخذ شكل قوس يتعامد على قاعدة أفقية، أما القائم الذي ينتصب أعلى الحرف فيتعامد ويتجه إلى أعلى ليتعانق مع حرف الألف المتطرف في الكلمة نفسها.

حرف الفاء

لحرف الفاء في النقش صورة واحدة هي الصورة المركبة المتوسطة في كلمة «حافظاً» ويتكون الحرف من رأس على شكل عقد رأسه مدبب يرتكز على قاعدة أفقية يتجاوزها أدنى مستوى سطر النقش.

حرف الميم

يتمثل حرف الميم في صورته المركبة المتطرفة في كلمة «أرحم» ويتخذ شكل دائرة مفرغة من الوسط تنتهي من أعلى برقبة منحنية تتقوس وتميل إلى أسفل لترتكز على قاعدة أفقية طرفها مدبب، ويتمثل الحرف في صورته المركبة المتوسطة في كلمة «الراحمين» ويشبه الصورة السابقة فيما عدا القائم الرأسي الذي يرتكز عليه الحرف في كلمة الراحمين.

حرف النون

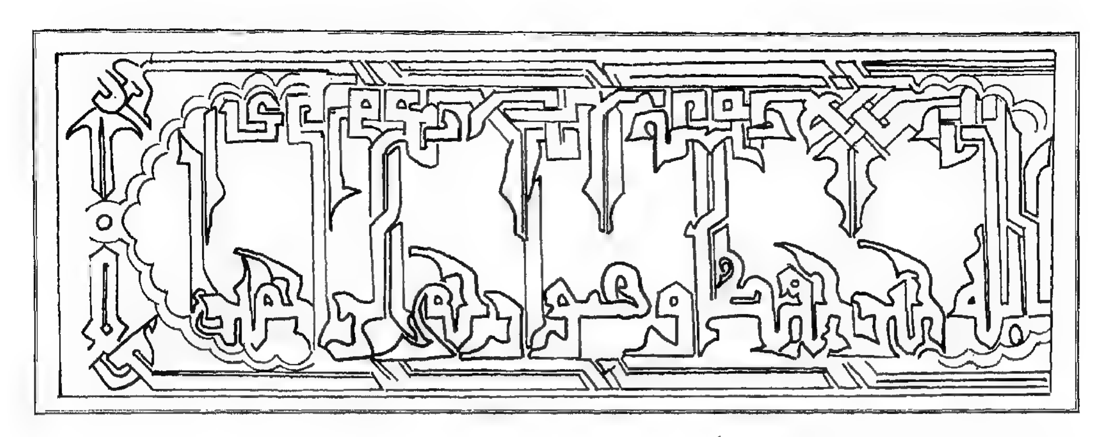
يظهر حرف النون في النقش في صورته المركبة المتطرفة في كلمة «الراحمين» ويتخذ الحرف شكل قوس ينتهي طرفه من أدنى مدببا ليتصل طرفه بفصوص العقد الزخرفي الجانبي.

حرف الهاء

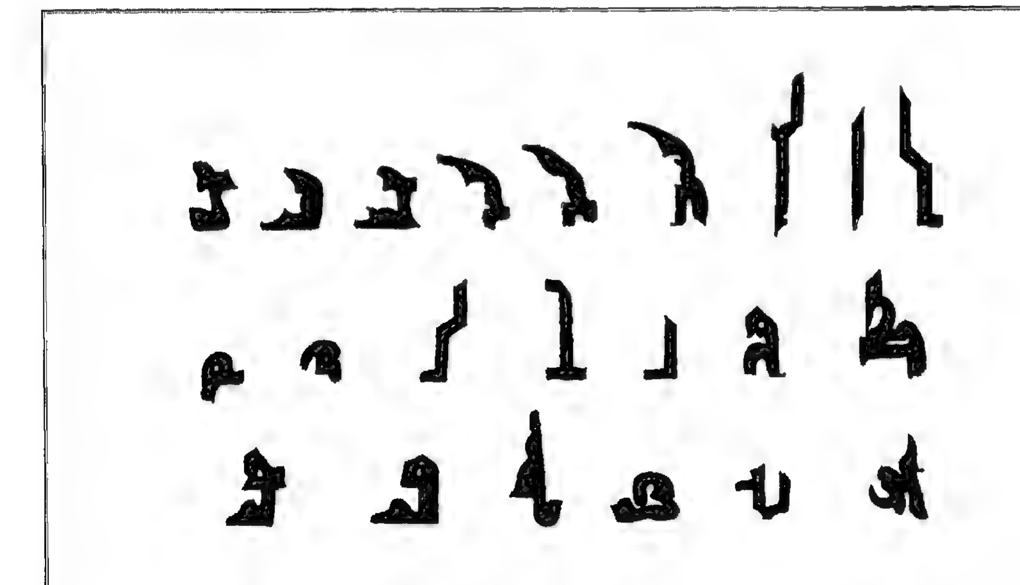
نشهد حرف الهاء في النقش في صورة واحدة وهي المركبة المبتدئة المتمثلة في كلمة «وهو» ويتخذ الحرف شكل جديلة تتفرع من قائم أفقي ثم تمتد إلى أعلى لتتعانق مع طرف آخر على شكل نصف دائرة يمتد طرفها خارج أطار الحرف ليتلامس مع حرف الواو الذي يسبق الكلمة

حرف الواو

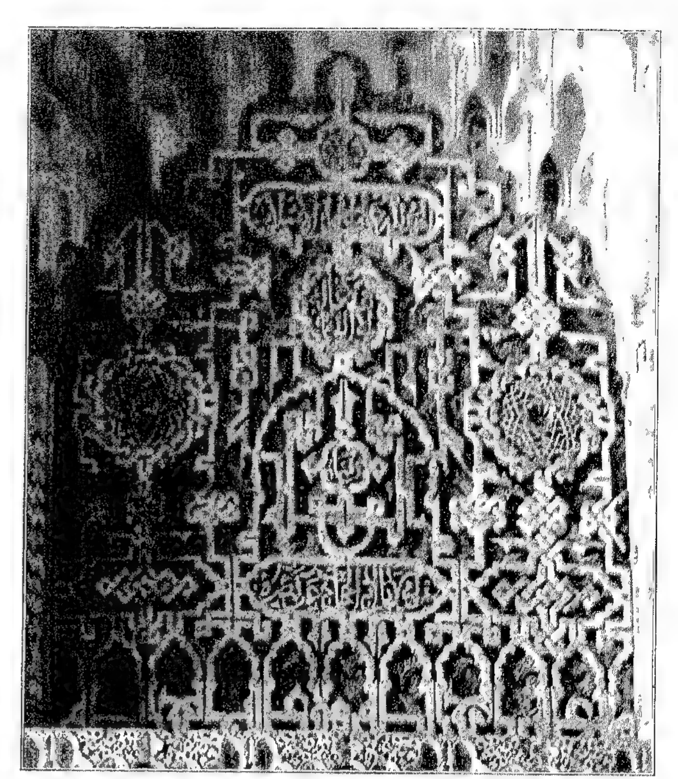
يتمثل حرف الواو في النقش في صورتين، الصورة المفردة، والصورة المركبة المتطرفة في كلمة «وهو» ويتكون رأس الحرف من رأس على شكل مربع صغير ضلعه العلوي مدبب يستقر عنقه الرأسي على قاعدة تتجاوز سطر الكتابة طرفها مقعر ينتهي بحافة مدببة.



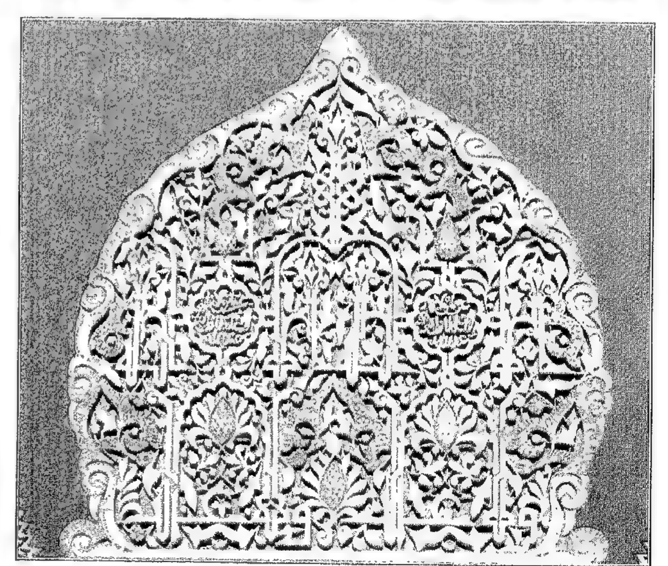
شكل (52)
نقش بالخط الكوفي المضفر والثلث - برج الأسيرة



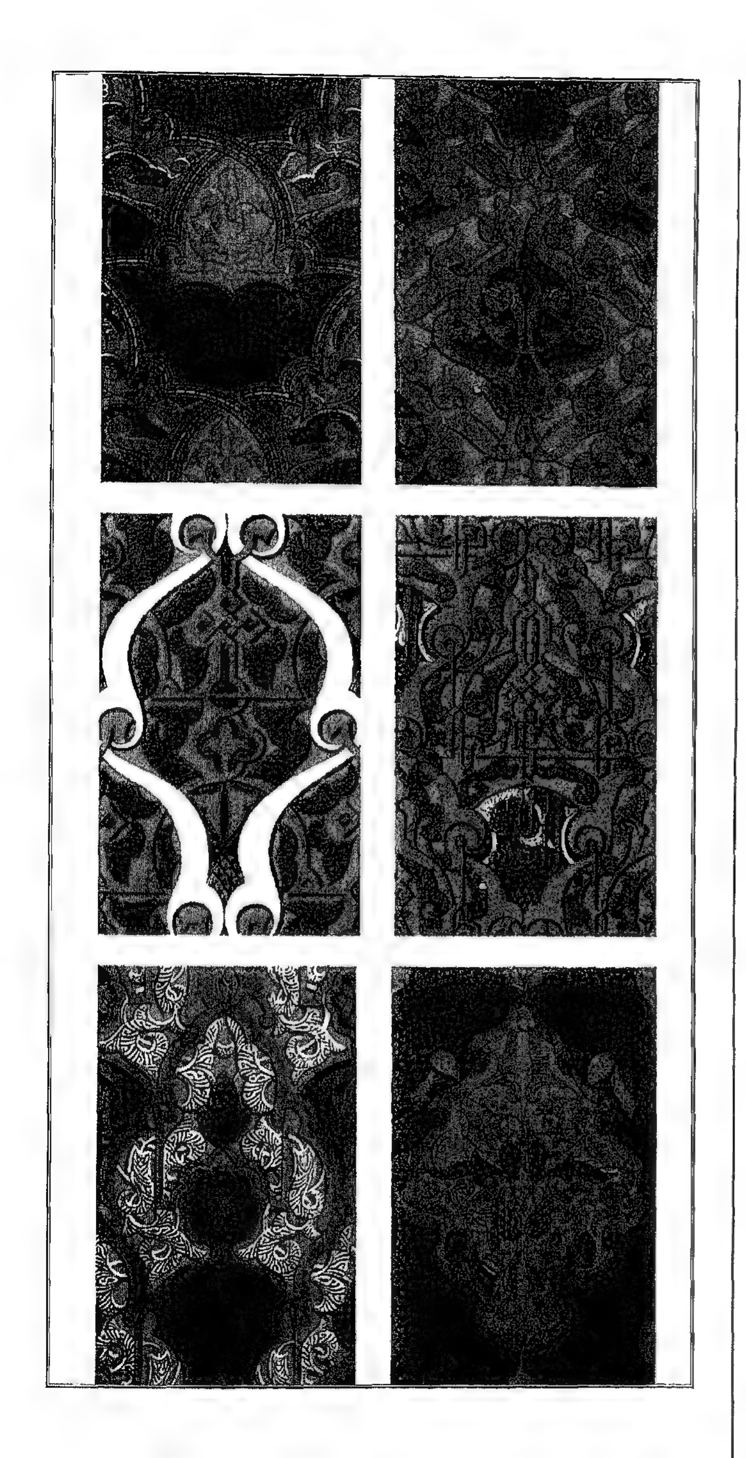
شكل (53)
تحليل لحروف النقش السابق



لوحة (166)
نقش عقد المدخل إلى قاعة السفراء

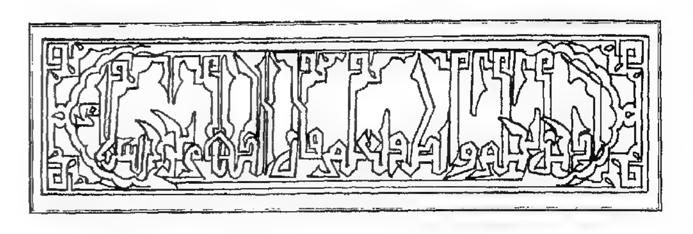


لوحة (167)
شعار بني نصر بالخط الكوفي المضفر – بهو الريحان

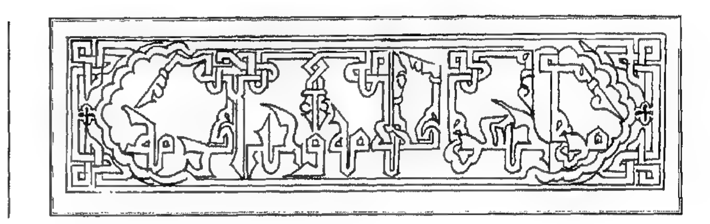


لوحة (168)

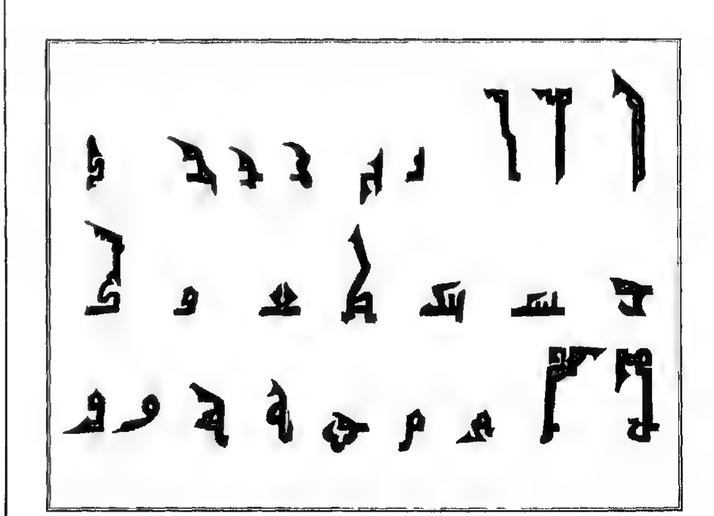
التكوين الزخرفي والهندسي والنباتي والكتابي من قاعة السفراء



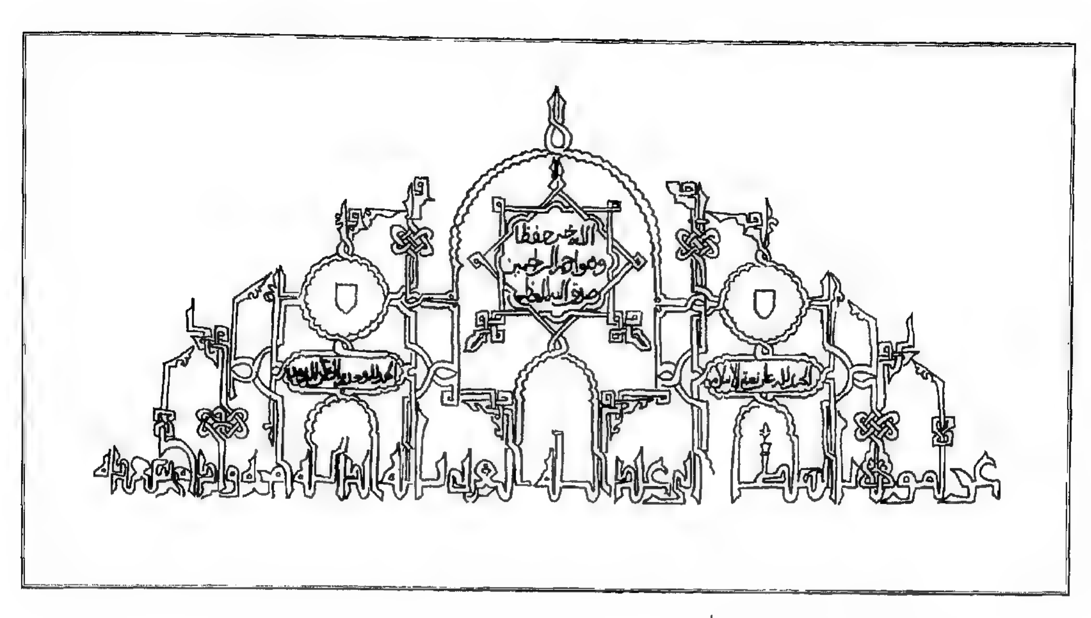
شكل (54)
نقش بالخط الكوفي المضفر - الطاقة اليمني -
قصر جنة العريف



شكل (55)
نقش بالخط الكوفي المضفر - الطاقة اليسرى -
قصر جنة العريف

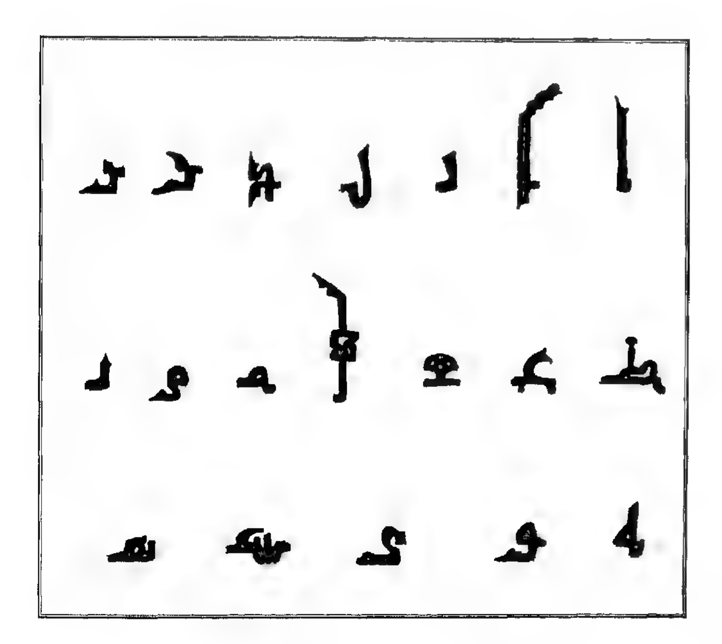


شكل (56)
تحليل لحروف النقوش السابقة



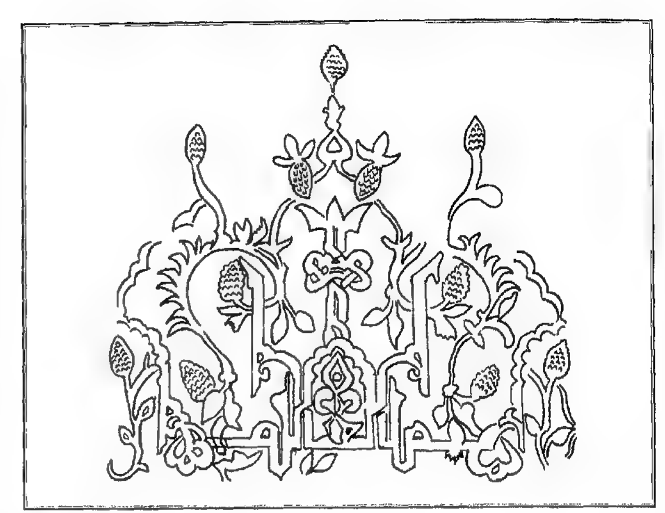
شكل (57)

نقش بالخط الكوفي المضفر - نافذة دار عائشة



شكل (58)

تحليل لحروف النقش السابق



شكل (59)
نقش بالخط الكوفي المضفر - يتكرر معكوسا -
المدخل إلى قاعة البركة



لوحة (169)
قاعة الأختين ومنظرة دار عائشة

الحواشي

(1) أبو حيان التوحيدي، رسالة في علم الكتابة، تحقيق فرانز روزنتال، ص 21، هوداس، محاولة في الخط المغربي، ص 203؛ أندريه باكار، المغرب والحرف التقليدية في العمارة، ص 203.

Safadi : Islamic Calligraphy, p. 23.

(2) ابن خلدون، المقدمة، ص 420.

(3) لمزيد من التفاصيل عن هذا التقسيم الذى وضعه سام فلوري، وعن الأنواع الأخرى المتعددة للخط الكوفي، انظر: إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص 45؛ زكي حسن، فنون الإسلام ، ص 240؛ سامي عبد الحليم، الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بمدرسة السلطان حسن، ص 3.

Flury, Ornament Kufic on pottery, pp. 1743 – 1747.; Grohman, The origin and early development of floriated kufic, p. 183.; Puertas, La escritura cufica, p. 11.; Ocana Jimenez, El cufico hispano Y su evolucion, p. 26.; Burckhardt: Art of Islam, p. 48, 49.; Issam EL Said, geometric concepts in Islamic Art, pp. 129 – 131.; Shimmel, Calligraphy and Islamic Culture, pp. 8-10.

(4) لمزيد من التفاصيل عن هذا النوع من الخطوط، انظر:
سامي عبد الحليم، الخط الكوفي الهندسي المربع، ص 20-29،، سامي عبد الحليم، الكتابات الكوفية الهندسية بمدرسة السلطان حسن، ص 4.

(5) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص 45؛ زكي حسن، فنون الإسلام، ص241.

Flury, Ornament Kufic on pottery, p. 1744.; Pope, A Survey of Persian art, (Calligraphy), an outline history, p. 1723, Fig-588.; Grohman, The origin and Early development of Floriated Kufic, P. 183.

(6) إبراهيم جمعة، المرجع السابق، ص45-46

(7) المرجع السابق، ص 46، 47.

(8) حسين عليوة، الكتابات الأثرية العربية، ص 10.

(9) زكي حسن، فنون الإسلام، ص 241، 242.

(10) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص 46.

(11) مورينو، الفن الإسلامي في أسبانيا، ص 260، عبد العزيز سالم، المساجد والقصور، ص65.

(12) Puertas, La escritura Cufica, p. 13.

(13) Golvin, L'Art hispano,p137,
Abdel-Aziz, la puerta del perdon, pp. 203 - 204.

(14) عن الجدائل والضفائر والتشكيلات الهندسية في الخط الكوفي المضفر، انظر:

Flury, Ornament Kufic on pottery, P. 1763.; Safadi: Islamic calligrapny, P. 48.

(15) عبد العزيز سالم: المساجد والقصور، ص 131.

Amador De Los Rios, Inscripciones Arabigas, P. 60.

(16) Torres Balbas, Ars Hispaniae, P.20 , Marcias: L'architecture Musu D'occident, P. 374. FIG 234.

(17) Amador De Los Rios: Inscripciones Arabigas de Espana Y Portugal. PP. 70 - 75.

وقد شاع استخدام العبارات السابقة علي كثير من آثار المغرب والأندلس، فعبارة «الملك لله» شاع استخدامها في بعض العمائر الإسلامية والمسيحية في أسبانيا وانتقلت من المغرب والأندلس إلى مصر الفاطمية وتوجد أمثلة منها في نوافذ جامع الحاكم وكذلك في ضريح الإمام الشافعي على نمط نقوش المغرب والأندلس؛ لمزيد من تلك التفاصيل، انظر:- أحمد فكري، التأثيرات الإسلامية على الفنون الأوربية، ص 64.؛ عبد العزيز سالم، قرطبة حاضرة الخلافة، ج2، ص39.

Farid Shafi, West Islamic influences on architictune in Egypt "Bulletin of the Faculty of Arts", Cairo University, VoL XVI, Part, II, Caito, 1954. P. 25; Puertas (A.F): Dos Ventanas decoradas on la Mezquita de Al-Hakim en el Cairo, "Al- Andalus" XLII, Madrid, 1977, p. 439.
Abdel – Aziz Salem: De Nuevo sobre la Influencia de Al – Andalus en el arte musulman de egipto, "Cudernos de la Alhambra No 17, Granada, 1981, p. 214.

(18) القلقشندي، صبح الأعشى، ج3، ص 18-19.

(19) أنظر على سبيل المثال صور الحروف عند الطيبي في جامع محاسن كتابة الكتاب، وابن الصايغ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب.

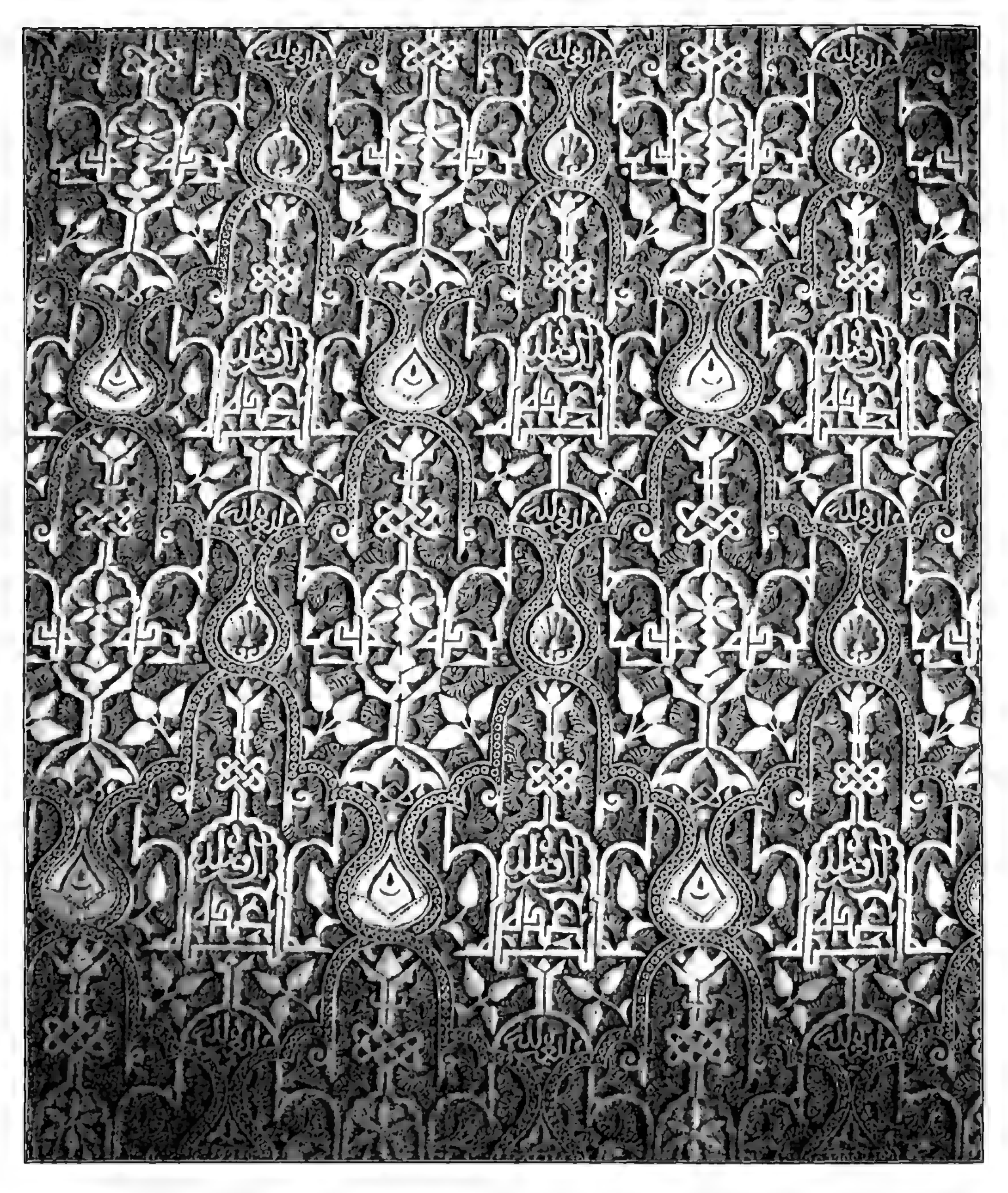
(20) القلقشندي، صبح الأعشى، ج3، ص 19.

(21) يجمع هذا النقش بين التكوين الزخرفي الإسلامي بعناصره الثلاث الكتابية والهندسية والنباتية لذلك تناولناه بالوصف من نواحيه الثلاث دون الاقتصار على تحليل الحروف فقط التي هي بمثابة تشكيل هندسي زخرفي رائع.،انظر عن هذا الموضوع:

Puertas, algunas consideraciones sobre la escritura Cufica en los palacios de Comares Y Leones (Acts) del XXIII Congreso Internacional de historia del Arte", Granada, 1976, P. 93. ; Puertas, Palcio del Partal, composicion ornamental con Tres Funciones distuntas, "Cuadernos de la Alhambra", No 13, Granada, 1977, pp. 19 – 25.

(22) القرآن الكريم، سورة يوسف، أية 64.

(23) نلاحظ هنا عدم وجود الأشكال الزخرفية التي تتوسط هامات الحروف التي رأيناها سابقاً، فقد ركز الفنان على الإطار الزخرفي الذي يحيط بالنقش.



نقوش بالخط الكوفي المضفر والثلث تزين قاعة المقرنصات ببهو الأسود

الفصـــل الخامس

الخط الثلث في قصور الحمراء

«دراسة تحليلية»

الخط الثلث في قصور الحمراء

أولاً: الخصائص الفنية للخط الثلث في قصور الحمراء

ليس من السهل على الباحث المتخصص في الخط النسخي الأندلسي أن يتتبع مراحل تطوره قبل عصر بني نصر ويرجع السبب في ذلك إلى قلة ما وصلنا من النقوش الكتابية التأسيسية وشواهد القبور التي شاع استخدام الخط النسخي في كتابتها باستثناء نماذج قليلة من النقوش المرابطية والموحدية لا تفي للتحقق من ملامح التطور في صوغ الحروف الكتابية وتتبع صورها المتطورة.[1]

وقد أوضحت فيما سبق الأسباب التي أخرت ظهور الخطوط اللينة في الأندلس عنها في المشرق بفترة طويلة، فذكرنا أن أهل الأندلس اعتبروا الخط الكوفي الصورة الأصلية التي انتشرت في بلادهم مع التابعين وتابعي التابعين الذين يرجع إليهم الفضل في بث تعاليم الإسلام بين قبائل البربر وأسالمة الأندلس ومولديهم وتعريب البلاد بحيث أصبحت اللغة العربية بمرور الزمن اللسان الحضارى لأهل الأندلس كما أصبح للخط الكوفي حتى بعد ظهور الخط النسخي المكانة الأولى في الكتابة بحيث أثر على حروف الكتابة النسخية الأندلسية نفسها.[2]

كما نجح أهل الأندلس في تبسيط الخط الكوفي المشرقي إلى ما يعرف بالخط الكوفي الأندلسي، وطوعوه لأغراض التدوين، ولازالت خطوط أهل المغرب حتى الآن تحتفظ في جملة حروفها بيبيس الخط الكوفي.[3]

ويذكر المقري نقلاً عن ابن غالب الأندلسي أن «من فضائل أهل الأندلس اختراعهم الخطوط المخصوصة بهم وخطوطهم لها حسن فائق ورونق آخذ بالعقل وترتيب يشهد لصاحبه بحسن الخط والتجويد».[4]

ورغم تمسك أهل الأندلس بالخط الكوفي الذي انتشر بينهم لفترة طويلة وجودوه وأخضعوه لقانون التطور إلا أنني أميل إلى الاعتقاد بأنهم كانوا عارفين بخطوات التجديد والتطور التي تعرضت لها الخطوط العربية الشائع استخدامها في المشرق على يدي ابن مقلة وياقوت المستعصمي وابن البواب[5]، وذلك للتواصل المستمر بين أهل الأندلس وأهل المشرق عن طريق الرحلات لأداء فريضة الحج أو لطلبة العلم أو للتكسب بالتجارة، ولم تكن صعوبة المواصلات براً وبحراً لقسوة الصحراء أو التعرض للغرق بحرا أو لقطاع الطرق برا عائقا أمام أهل المغرب والأندلس للرحلة إلى المشرق الإسلامي والتنقل بين مراكز الثقافة الدينية فيه والسماع على كبار شيوخه في كل عصر.

ولا نشك في أن هؤلاء الأندلسيون قد ألموا بما تعرض له الخط العربي من تطور وتعرفوا على مدارسه المختلفة سواء بقراءة تواليف العلماء المشارقة أو أثناء ما كان يمليه عليهم شيوخ العلم وعلماء وأئمته في المراكز العلمية المختلفة، كما لا نشك في أنهم نقلوا معهم إلى المغرب والأندلس نماذج من تلك الخطوط مسجلة في المصنفات التي حملوها معهم والمصاحف التي تبركوا بحملها، وأيضاً من خلال ما تعلموه من تلك الخطوط التي تسهل التدوين بيسر وليونة.[6]

ونستند في تأييد رأينا إلى الأخبار التي وردت في المصادر التاريخية والأدبية وتدل في مضمونها على معرفة أهل الأندلس بحركات التجديد في أساليب الكتابة ووصول نماذج عديدة في الخطوط المشرقية أمكنهم قراءتها وإدراك مظاهر التطور التي تعرضت لها فيذكر المقري نقلا عن ابن خليل السكوني في فهرسه «أنه (أي ابن خليل) شاهد بجامع العدبس[7] رابعة مصحف ينحي بها لنحو خطوط الكوفة إلا أنه أحسن خطا وأبينه وأبرعه وأتقنه فقال لي الشيخ أبو الحسن هذا خط ابن مقلة[8] ثم قسنا حروفه بالضابط فوجدنا أنواعها تتماثل في القدر والوضع فالألفات على قدر واحد، واللامات كذلك والكافات والواوات وغيرها بهذه النسبة». [9]

ويستفاد من هذا النص أن أهل الأندلس كانوا ملمين بقوانين الخط النسخي ومعاييره وقواعده وهي ما تعرف بالنسبة الفاضلة للخط الذي وضع ابن مقلة أساسها ومعاييرها وجعل حرف الألف هو الأساس حيث تنسب إليه جميع الحروف[10]، وفي استقامة حرف الألف في خط ابن مقلة وجماله يقول ابن قزمان إمام الزجل الأندلسي:

وعَهْدي بالشَّبَاب وحُسْن قَدِّي حَكَى أَلْفَ ابن مُقْلة في الكِتَابِ
فصِرْتُ اليَوْمَ مُنْحَنِياً كَأنِّي أُفَتِّشُ في الترابِ عن شبابي[11]

وهذا يخالف ما ذهب إليه البعض من أن أهل المغرب والأندلس يرجع خطهم اللين إلى مرحلة متطورة من الخط الكوفي ولم يعرفوا مظاهر التطور في الخطوط العربية التي طورها كل من ابن البواب وابن مقلة[12] ويبدو أن هذا التطور في الخطوط الأندلسية تحقق في فترة متأخرة من التاريخ الأندلسي وتأثرت به النقوش اللينة التي تزدان بها جدران الحمراء والتي اصطلح على تسميتها بالخط الثلث[13]، ونفضل تسميتها بالخط الثلث الأندلسي، لأنه لا يتشابه مع الخط الثلث المشرقي في كل ملامحه وأن تشابه معه في طول هامات الحروف ووضوح الكتابة[14]، إلا أن هذا الخط اللين الأندلسي يختلف عن الثلث المشرقي في التداخل بين نهايات الحروف في معظم الأحيان، وتتخذ نهايات الحروف في الخط الأندلسي الشكل المقوس والمستدير.

وقد بدأت حروف الكتابة المسجلة بالخط الثلث في التطور في أقدم المنشآت بالحمراء في قصر البرطل (شكل 76) وقصر جنة العريف (شكل 26:30) كمرحلة مبكرة لنقوش الحمراء، لتأتي بعدها مرحلة وسطي في التطور تمثلها منشآت السلطان يوسف الأول في نقوش قاعة السفراء وبرج الأسيرة والحمامات السلطانية (لوحة شكل)، لنصل النقوش الكتابية إلى قمة تطورها في تشكيل الكتابات والحروف في منشآت السلطان محمد الخامس في نقوش بهو الريحان وبهو الأسود وقاعة الأختين التي تمثل بدورها أروع النقوش الكتابية في قصور الحمراء (لوشكل 79 : 80)

وقد درست أجمل الأمثلة التي وصلتنا من الكتابات الاثرية المنقوشة بالخط الثلث في الحمراء وأجريت عليها دراسة تحليلية كما أعددت لها ولأشكال حروفها رسوما توضيحية، وصورت كل حرف في مواقعه المختلفة وأوضحت مقاييسه وأوصافه على غرار ما ورد في المصادر العربية المتخصصة في الخط العربي[15] ، وفيما يلي وصف صور الحروف العربية وأشكالها في قصور الحمراء:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف في عدة صور: الصورة المطلقة والصورة المحرفة والصورة المشعرة والصورة الصاعدة.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء في صورته المجموعة والموقوفة والمبسوطة.

حرف الجيم

يتمثل حرف الجيم في صورته المرسلة وصورته المجموعة وصورته الرتقاء وصورته الملوزة .

حرف الدال

يتمثل حرف الدال في صورته المجموعة وصورته المشعرة وصورته المخطوفة المبسوطة.

حرف الراء

لحرف الراء عدة صور، الصورة المجموعة والصورة المقورة والصورة المبسوطة والصورة المدغمة والصورة البتراء.

حرف السين

يتمثل حرف السين في صورته المجموعة وصورته المبسوطة وصورته المقورة .

حرف الصاد

يتمثل حرف الصاد في صورته المجموعة وصورته المقورة وصورته المبسوطة.

حرف الطاء

يتمثل حرف الطاء في صورته الموقوفة وفي صورته المرسلة.

حرف العين

يتمثل حرف العين في عدة صور: الصورة المرسلة والصورة المسبلة والصورة المجموعة والصورة المربعة «ذات القرنين».

حرف الفاء والقاف

يتمثل الحرف في عدة صور: الصورة المجموعة والصورة الموقوفة والصورة المبسوطة والصورة المقورة.

حرف الكاف

لحرف الكاف عدة صور: الصورة المجموعة والصورة الموقوفة والصورة المبسوطة والصورة المشكولة .

حرف الميم

لحرف الميم عدة صور: الصورة المدغمة والصورة المشعرة والصورة المسبلة والصورة المقلوبة.

حرف النون

يتمثل الحرف في صورته المجموعة وفي صورته المدغمة.

حرف الهاء

يتمثل حرف الهاء في عدة صور الصورة المقسطلة والصورة المربعة والصورة المعروفة بوجه الهر والصورة المردوفة والصورة المحدوبة والصورة المخطوفة.

حرف الواو

لحرف الواو عدة صور: الصورة المجموعة والصورة المبسوطة والصورة المقورة والصورة المشعرة والصورة البتراء.

حرف اللام ألف

يتمثل الحرف في عدة صور: الصورة المرشوقة والصورة المحققة والصورة المرسلة والصورة الوراقية.

حرف الياء

يتمثل حرف الياء في عدة صور: الصورة المجموعة والصورة المقورة والصورة الراجعة والصورة المبسوطة.

الحرف	صورته ووصفه
أ	مطلق، محرّف، مشعر، صاعد
ب	مجموعة، موقوفة، مبسوطة، مجموعة مدغمة
ج	مرسلة، مسبلة، مجموعة، رتقاء مسبلة، رتقاء مجموعة، مبتدأة مبسوطة
د	مجموعة، مختلسة، مركبة مختلسة، مركبة مجموعة، مركبة مخطوفة، مركبة مشعرة، مخطوفة مبسوطة
ر	مجموعة، مقوّرة، مبسوطة، مدغمة، بتراء

شكل (60)

الحرف	صورتـــه ووصفـــه
س	مجموعة · مبسوطة · مقورة · مفردة مبسوطة · مبتدأة مركبة
ص	مجموعة · مقورة · مبسوطة · مبتدأة مركبة
ط	موقوفة · مرسلة · مركبة ملفوفة · مبتدأة مبسوطة · مبتدأة بنزول
ع	مرسلة · مسبلة · مجموعة · مربعة مسبلة · مربعة مرسلة
ف	مجموعة · موقوفة · مبسوطة · مبتدأة · متوسطة · مبسوطة مطرفة

شكل (61)

الحـــرف	صورتــــه ووصفـــــه
ك	مجموعة، موقوفة، مبسوطة، مبتدأة مشكولة، مشكولة متوسطة
ل	(مذهب) ابن البواب، (مذهب) ياقوت، (مذهب) ابن العفيف، مركبة مبتدأة، مركبة وسطى، مقورة مطرفة مجموعة، مطرفة مسبلة
م	مدغمة، مخففة، مشعرة، مسبلة مدغمة، مدغمة مخالفة، مبتدأة، وسطى مقلوبة
ن	مجموعة، مدغمة، مختلسة، متوسطة، مطرفة مجموعة مركبة
هـ	مقسطلة، مربعة، مرآة، ملفوفة، مردوفة، محدودبة، مخطوفة

شكل (62)

الحرف	صورته ووصفه
و	مجموعة، مبسوطة، مقورة، مشعرة، بتراء
لا	محققة موقوفة، مرشوقة، محققة مسبلة، مرسلة، وراقية، مركبة مرشوقة، مركبة مرسلة
ى	مجموعة، مقورة، راجعة، مبسوطة

شكل (63)

الأشكال من (60) إلى (63)
وصف صور وأشكال الحروف العربية كما وردت في المصادر المتخصصة في الخط العربي

ثانيا: الدراسة التحليلية للنقوش

1- دراسة تحليلية لنقش باب الشريعة[16] (لوحة 128 - 129)، (شكل 64 - 66، 92)

حرف الألف

يتمثل حرف الألف مفردا في النقش في كلمات «الباب» و«الشريعة» و«فخرا» و «المولد» و«الأيام» وفي جميع هذه الكلمات يتخذ الحرف شكل قائم طويل مشعر من أسفل بطرف يتجه يسره في معظم الكلمات السابقة، ويظهر الحرف في معظم الكلمات بصورته المتوسطة والمتطرفة على هيئة قائم طويل ينطلق بشكله الصاعد ويتضخم ويغلظ كلما اتجه إلى أعلى ويتشابه حرف اللام في معظم الكلمات مع حرف الألف.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء مفردا في كلمة «الباب» ويتخذ الشكل المبسوط، ويكاد يتشابه مع حرف «النون» في كلمة السلطان، أما في صورته المركبة المبتدئة فيتمثل في كلمة «ابن» وفي صورته المركبة المتوسطة في كلمة «الباقية» وفي صورته المجموعة في كلمة «أربعين».

حرف الجيم

يظهر حرف الجيم مفردا بصورته المرسلة في كلمة «الحجاج» وتبدو عراقة الجيم مغلقة، ويمثل الحرف مركبا متوسطا بصورته «الرتقاء» في كلمات «المجاهد» و«الصالحية» و«فخرا».

حرف الدال

يتمثل حرف الدال مفردا بصورته المجموعة في كلمة «العادل»، ويتمثل أيضاً في صورته المركبة المتطرفة في كلمات «أسعد» و «المجاهد» و«المقدس» ويتخذ أيضاً الصورة المجموعة.

حرف الراء

يتمثل حرف الراء مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمات «أمير» و «نصر» و «الزكية»

حرف السين

يتمثل حرف السين مفردا بصورته المجموعة في كلمة«المقدس»، ويظهر لنا مركباً متوسطا في كلمات «الشريعة» و«المسلمين» و«السلطان» و«فتيس» و«تسعة» وسبعمائة ويتخذ شكلا محققاً.

حرف الصاد

يتمثل حرف الصادر مركبا مبتدأ في كلمة «صنايعه» ومركبا متوسطا في كلمة «الصالحة» ويتخذ رأسه شكلا بيضيا.

حرف الطاء

يتمثل حرف الطاء مركبا متوسطا في كلمة «السلطان» ورأس الحرف لا يختلف عن رأس حرف الصاد إلا في القائم المطول الذي يتضخم كلما ارتفع إلى أعلى.

حرف العين

يتمثل حرف العين مركبا مبتدأ في كلمة «عام» و«الأعمال» و«عدة» وفي حرف الجر «على» حيث يتخذ شكل قوس مفتوحًا فتحة ضيقة من جهة اليمين. ويتمثل مركبا متوسطا بصورته المربعة في كلمات «صنايعه» و«المعظم» و«العادل» وأربعين وتسعمائة.

حرف الفاء

يتشابه حرف الفاء والقاف في النقش فيما عدا التنقيط فالفاء تنقط بواحدة من أسفل، والقاف بنقطة واحدة أعلى، ويتمثل الحرف مركبا مبتدأ في كلمة «فخر» و«فتيس» ومبتدأ في حرف الجر «في» و«وافية» و«الباقية» و«كافا» وفيه يتخذ رأس الحرف شكل دائرة مفرغة ترتكز على عنق يمتد من اليسار لينتهي بطرف مدبب.

حرف الكاف

يتمثل حرف الكاف مركبا مبتدئا في كلمات «كافا» و«الزكية» و«كتبة» وفيما يتخذ الصورة المشكولة ونلاحظ كبر حجم الحرف في كلمة «كتبة» عنه في كلمتي «كافا» و«الزكية» ومن الملاحظ أن شكل الحرف يبدو يابسا وواضح أن ذلك التيبس ناتج من تأثير الخط الكوفي.

حرف الميم

يتمثل حرف الميم مفردا في كلمات «الأيام» و«الإسلام» و«عام» حيث يتخذ شكلا دائريا مفرغا في الوسط وينتهي بذنب مقوس يتجه طرفه إلى أعلى، ويتمثل الحرف مركبا متوسطا في كلمات «المسمي» و«المجاهد» و«الأعمال» و«المولد». ويتشابه مع الصورة السابقة، إلا أنه ينفتح من أعلى في بعض الكلمات مثل «المسلمين» و«المعظم» و«المقدس»، كما يتمثل مركبا مبتدئا في كلمتي «أمر» و «مولانا» حيث يبدو رأسه كدائرة مفرغة الوسط ترتبط بالحرف التالى بقائم أفقي قصير.

حرف النون

يتمثل حرف النون مفردا بصورته المجموعة في كلمة «السلطان» ومركبا متطرفا في كلمة «ابن» و «من» ويتشابه مع الصورة السابقة، ومركبا متوسطا في كلمتي «صنايعه» و«بيناء» ومركبا مبتدأ في كلمتي «نصر» و«مولانا» وفي هاتين الحالتين يتخذ شكلاً مقصرا يتصل بالحرف التالى.

حرف الهاء

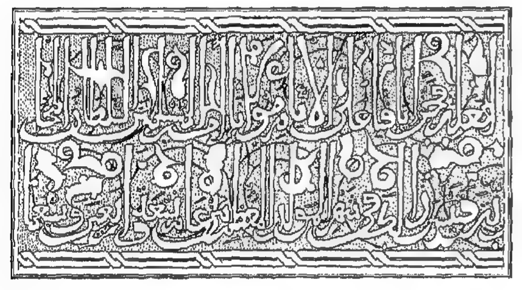
يتمثل حرف الهاء في صورته المركبة المبتدئة في كلمة «هذا» في صورته المعروفة في مصطلح الكتابة «بوجه الهر» ويتمثل مركبا متوسطا بصورته المشقوقة الملوزة في كلمة «شهر» أما الصورة المركبة المتطرفة فتتمثل في كلمات «تسعة» و«الشريعة» و«الباقية» و«وافية». بالصورة «المردوفة» في حين يتخذ في كلمات «كتبة» و«صنايعة» و«الصالحية» الصورة المحدودبة.

حرف الواو

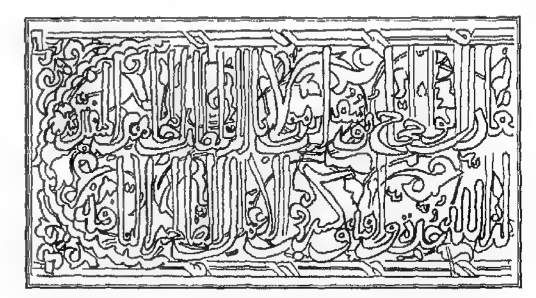
يتمثل حرف الواو في صورته المفردة المجموعة في كلمتي «وأربعين» و «كتبه» أما الصورة المركبة المتطرفة فتتمثل في كلمات «مولانا» و «المولد» و «يوسف» بنفس الصورة المجموعة السابقة، ونلاحظ أن طرف حرف الواو يتقاطع مع حرف الدال في كلمة «المولد».



شكل (64)



شكل (65)



شكل (66)

الأشكال من (64) إلى (66)
توضح رسمًا مفرغًا لنقش باب الشريعة

2- دراسة تحليلية لنقش نصه عبارة «ولا غالب إلا الله» (شكل 67، 95)

تعتبر عبارة «ولا غالب إلا الله» علامة من العلامات المميزة لقصور الحمراء منذ أن أصبحت شعارا لبني نصر تزدان بها جدران مبانيهم وأدواتهم الشخصية وجميع أنواع التحف التي وصلت إلينا من عصرهم.[17]

والنقش الذي نتناول حروفه بالدراسة والتحليل يتكرر مرات عديدة بلا نهاية علي جدران قصور الحمراء متخذا صورا وأشكالاً عديدة توحي بالأصالة والتنوع، وفيما يلي دراسة تحليلية لحروف النقش المسجل بالخط الثلث:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف مفردا في لفظ الجلالة «الله» و«إلا» ويتمثل مبتدئا مركبا بصورته المطلقة في كلمة «غالب» ونراه متخذا صورته الصاعدة إلى أعلى في شكله المطلق الذي يشق أفقيه الأسطح في توازن وتناسق مع بقية الحروف.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء مركبا متطرفا في كلمة «غالب» حيث يتخذ الصورة المبسوطة على شكل قاعدة أفقية.

حرف العين

يتمثل حرف العين مبتدئا في كلمة «غالب» ويظهر فيها على شكل قوس ينفتح من جهة اليمين ويرتكز على قاعدة أفقية تميل إلى أدنى لتلتقي مع حرف الألف.

حرف اللام

يتمثل مركبا مبتدئا بصورته المطلقة الصاعدة وينتهي من أدنى بانحناء مقعر جهة اليسار في كلمة «غالب» ليلتقي مع القاعدة الأفقية لحرف الباء. ويتخذ الحرف نفس الصورة الصاعدة إلى أعلى في لفظ الجلالة «الله» ويظهر في كلمة «ولا غالب» مرتبطا بالألف على شكل رأسي أفقي قائمة يميل قائمه من أعلى.

حرف الواو

يتمثل حرف الواو مفردا بصورته المبسطة في بداية الشعار.

حرف اللام ألف

يتمثل الحرف مفردا في صورتين، ففي كلمة «ولا غالب» يبدو بصورته المرشوقة وفي عبارة «إلا الله» يظهر بصورته المحققة الموقوفة.

3- **دراسة تحليلية لنقش يمين قاعة السفراء** (لوحة 62 - 63)، (شكل 68 - 69، 96)

نص النقش: «النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي الحجاج أمير المسلمين أيده الله» ويتكرر النقش السابق مرات عديدة على جدران قاعة السفراء وشرفاتها وأن كانت عبارة (أيده الله) بدلت بـ (نصره الله). والكتابة المذكورة منقوشة بالخط الثلث الأندلسي على أرضية من الزخارف والتوريقات النباتية داخل إطار مستطيل الشكل وحروف الكتابة بارزة والأرضية غائرة. ومن الجدير بالذكر أن استخدام الصيغة الدعائية السابقة شاع في معظم منشآت سلاطين بني نصر في قصور الحمراء، وفيما يلي دراسة تحليلية لحروف النقش:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف مفردا في كلمات «النصر» و«التمكين» و«الفتح» و«المسلمين» و«أيده» وفي هذا الوضع يتخذ الحرف الصورة المطلقة الصاعدة إلى أعلى والمشعرة من أسفل مع أنثناءة الطرف الأدنى جهة اليسار، كما يظهر مركبا متطرفا بصورته الصاعدة في كلمتي «مولانا» و«الحجاج».

حرف الباء

يتمثل حرف الباء مركبا متوسطا بصورته المجموعة المحققة في كلمات «التمكين» و«المبين» و«أمير» و«المسلمين».

حرف الجيم

يظهر حرف الجيم في النقش مركبا متوسطا في صورته الرتقاء في كلمة «الحجاج»، ويبدو الحرف مفردا في صورته المسبلة في نفس الكلمة.

حرف الدال

يظهر حرف الدال في النقش مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمة «أيده».

حرف الراء

يظهر في النقش مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمتي «أمير» و«نصره».

حرف السين

يتمثل حرف السين مركبا متوسطا في كلمة «المسلمين» ويتخذ في تركيبة قوائمه شكلا مشابها لقوائم حرف الباء، وترتكز هذه القوائم القصيرة أو الأسنان على قاعدة أفقية.

حرف الصاد

يتمثل حرف الصاد مركبا متوسطا في كلمتي «النصر» و«نصره» ويتخذ في هذا الوضع شكلاً بيضيا مفرغاً من الداخل يرتبط بقاعدة أفقية.

حرف الفاء

يتمثل حرف الفاء مركبا متوسطا في كلمة «الفتح» ويتخذ رأسه شكل دائرة مفرغة من الداخل.

حرف الكاف

يتمثل الحرف مركبا متوسطا بصورته المشكولة في كلمة «التمكين».

حرف اللام

يتمثل حرف اللام مركبا مبتدأ بصورته المطلقة الصاعدة إلى أعلى في كلمات «النصر» و«التمكين» و«الفتح» و«الحجاج».

حرف الميم

يتمثل حرف الميم مركبا مبتدأ في كلمتي «مولانا» و «أمير» كما يتمثل مركبا متوسطا في كلمة «المسلمين» وفي هذه الصورة يبدو رأس الحرف على شكل دائرة مفرغة من الوسط.

حرف الهاء

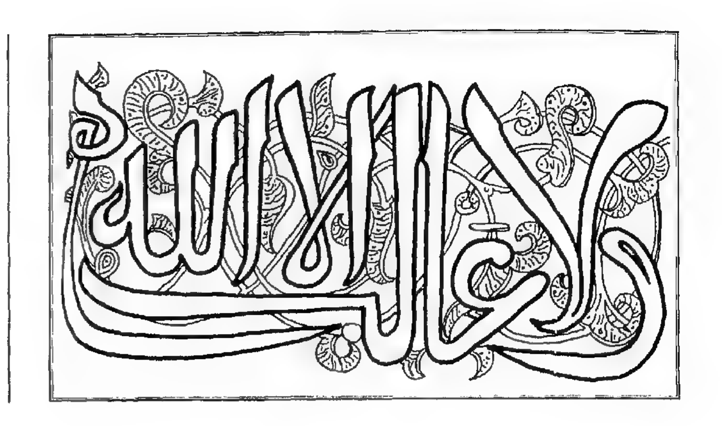
يتمثل الحرف مفردا في صورته المقسطلة في كلمتي «نصره» و «أيده» ويظهر الحرف في هذه الصورة وكأن الدائرة غير مغلقة تماما من أعلى، ويبدو الحرف مركبا متطرفا بصورته المردوفة في لفظ الجلالة «الله».

حرف الواو

يتمثل حرف الواو مفردا بصورته المجموعة عدة مرات في عبارة «النصر والتمكين والفتح المبين».

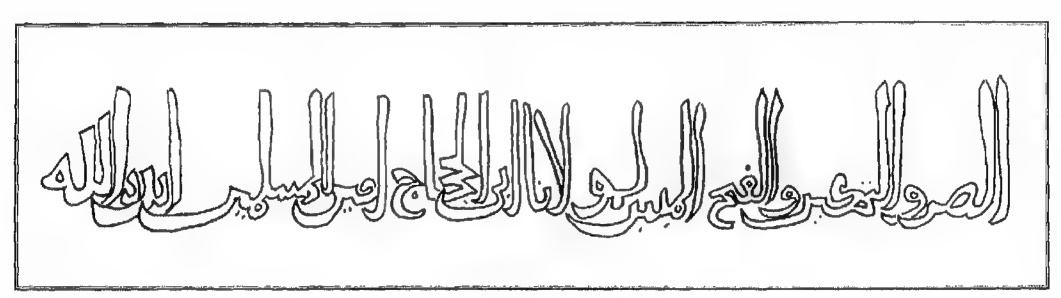
حرف اللام ألف

يتمثل في النقش مفردا بصورته المرشوقة في كلمة «مولانا».

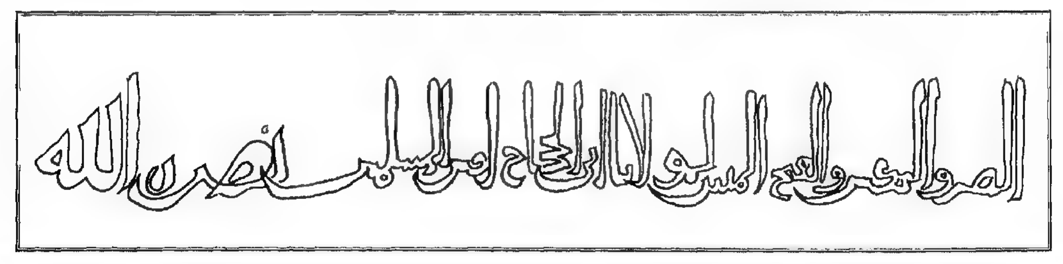


شكل (67)

شعار بني نصر بالخط الثلث



شكل (68)



شكل (69)

الشكلان (68) ، (69)

يوضحان عبارات دعائية للسلطان يوسف الأول –
قاعة السفراء

4- دراسة لنقوش الشرفة التي تتوسط الجدار المواجه لمدخل قاعة السفراء (لوحة 57، 61)، (شكل 70، 71)

تقع الشرفة في مواجهة الداخل إلى القاعة المذكورة مباشرة وهي من أهم شرفات قاعة السفراء، وقد اهتم بها الفنان بتنميقها اهتماما كبيرا فحشد فيها أكبر قدر ممكن من النقوش باعتبارها المجلس المخصص للسلطان كما هو واضح من نقوشها وزخارفها، وتتضمن النقوش الكتابية بالشرفة ستة أبيات شعرية بالخط الثلث الأندلسي[18]، ثلاثة أبيات على يمين الداخل، وثلاثة على يساره مباشرة ويطوق كل مجموعة منها إطار مستطيل الشكل وتبدو حروف الكتابة بارزة والأرضية غائرة تغمرها توريقات قوامها مراوح نخيلية متدابرة متنوعة الأشكال تتوسطها تفريعات متموجة جعلت من هذه الأرضية وسادة للنقوش رائعة الجمال، وفيما يلي دراسة تحليلية لنقوش هذه الشرفة.

حرف الألف

يتمثل حرف الألف مفردا في كلمات «المني» و «الأنس»، و«القبة»، و«التفضيل» ويتخذ الحرف شكل قائم طويل مشعر من أدنى وينتهي بطرف مدبب يميل إلى اليسار، ويبدو الحرف في صورته المركبة المتطرفة في كلمات «العليا» و «بناتها» و«سماتها» ويتخذ الحرف شكل قائم رأسي طويل في صورته الصاعدة إلى أعلى ويتشابه مع الصورة السابقة ويبدو غليظاً من أعلى وتقل بدانته تدريجيا من أسفل.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء في النقش مركبا مبتدئا في كلمة «بناتها»، كما يتمثل مركبا متوسطا بصورته سالمجموعة في كلمات «اليمن» و«التفضيل» و«تصبح» و«تحييك» ومركبا متطرفا بصورته المبسوطة في كلمة «القلب».

حرف الجيم

يظهر حرف الجيم في النقش مفردا بصورته الرتقاء في كلمتي «الروح»، و«جوارح» ويتمثل بصورته المركبة المبتدئة في كلمتي «جوارح»، و «جنس» ويتخذ الصورة المركبة المتوسطة في كلمتي «بحق» و«فخر» ويبدو متطرفا بصورته المجموعة في كلمة «تصبح».

حرف الدال

يظهر حرف الدال في النقش مركبا متطرفا بصورته المجموعة المركبة في كلمات «تبدو» و«عدا» و«المؤيد» و«فأيدت».

حرف الراء

يتمثل حرف الراء في النقش مفردا بصورته المجموعة في كلمة «جوارح» ومركبا متطرفا في كلمات «الروح» و«العز» و«بروج».

حرف السين

يبدو حرف السين مركبا مبتدأ في كلمة «أشكالي» ومركبا متوسطا في كلمات «جنس» و«الشمس» و«كساني» ومركبا متطرفا في كلمتي «النفس» و«الشمس»، وفي جميع الكلمات السابقة يتخذ الصورة المحققة.

حرف الصاد

يظهر حرف الصاد في النقس مركبا مبتدأ في كلمتي «أصطناع» و«صيرني» ومركبا متوسطا في كلمات «التفضل» و«تصبح» و«أصطناع» ويبدو رأس الحرف في شكله البيضي المفرغ من الداخل.

حرف العين

يظهر حرف العين في النقش مفردا بصورته المجموعة في كلمة «اصطناع» ومركبا متوسطا بصورته المربعة في كلمة «السعد» و«العرش»، و«العز» و«العليا». ومركبا مبتدأ في كلمات «عدا» و«عني» و«علاه» ويتخذ في هذه الصورة شكل قوس ينفتح من جهة اليمين ويرتكز على قاعدة أفقية.

حرف الفاء

يتمثل الحرف مركبا مبتدأ في حرف الجر «في» وفي كلمتي «فخر» و«قوة» ويبدو مركبا متوسطا في حرف الجر «في» ويتخذ رأسه في كلتا الحالتين شكل دائرة من الوسط، أما الصورة المركبة المتطرفة فتتمثل فيي كلمة «بحق» وفيها يتخذ الحرف الصورة المجموعة.

حرف الكاف

يبدو الحرف مركبا مبتدأ في كلمات «كساني»، «كنت» و«كان» ويبدو مركبا متوسطا في كلمتي «أشكالي» و«الكرسي» ومركبا متطرفا في كلمة «تحييك» وفي جميع الكلمات السابقة يتخذ الحرف الصورة المشكولة.

حرف الميم

يتمثل حرف الميم في النقش مركبا متوسطا في كلمات «تمس» و«المنى» و «اليمن» ومركبا مبتدئا في كلمة «مولاي» ويبدو رأس الحرف في جميع هذه الكلمات على شكل دائرة مفرغة من الوسط تنفتح فتحة ضيقة في معظم الأحيان من أعلى.

حرف النون

يبدو حرف النون في الصورة المركبة المتوسطة في كلمتي «بناتها» و«كنت» ويبدو مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمتي «نحن» و«كن».

حرف الهاء

يظهر حرف الهاء في النقش مركبا متوسطا بصورته الملوزة في كلمة «بناتها» ويبدو مفردا بصورته المربعة في كلمتي «علاه» و «قوة».

حرف الواو

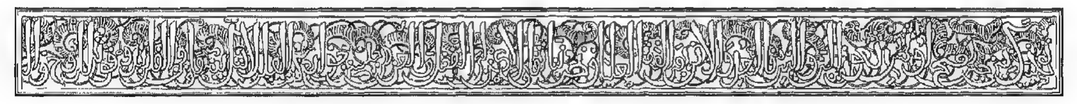
يبدو مفردا بصورته المجموعة في عبارات عديدة في النقش مثل «ولاكن» و«في القلب» و«صيرني كرسي» ويبدو مركبا متطرفا بنفس الصورة المجموعة في كلمات «قوة» و«مولاي»، و«المؤيد».

حرف اللام ألف

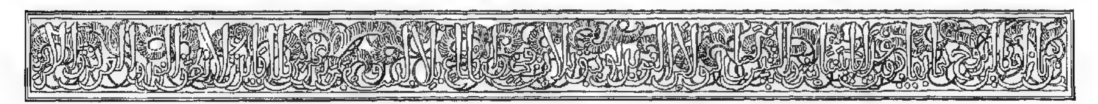
يبدو الحرف مفردا بصورته المرشوقة في كلمتي «مولاي» و«لاكن»، ومركبا متطرفا بصورته المرسلة في كلمتي «ملابس» و«بلا لبس».

حرف الياء

يبدو الحرف مفردا بصورته المبسوطة في كلمة «مولاي» ومركبا متطرفا بصورته الراجعة في كلمة «كساني».



شكل (70)



شكل (71)

الشكلان (70)، (71)
يوضحان رسمًا مفرغًا يرجع إلى أواخر القرن التاسع عشر لنقوش من قاعة السفراء

5- دراسة تحليلية لنقش نصه (حمد الإله رتعة لذيذة فلتعملن القول في ترديده) (لوحة 157)، (شكل 72)

يقع النقش على يمين الداخل إلى الشرفة التي تنفتح في الجدار الأيمن من برج الأسيرة ويطوق النقش إفريز مستطيل الشكل من الجدائل والضفائر ينتهي طرفاه من جهة اليمين واليسار بعقد مفصص، وتزدان الأرضية الغائرة للكتابة المحفورة حفرا بارزا بالفروع والسيقان والتوريقات النباتية متنوعة الأشكال التي تضفي على الكتابة جمالاً ورونقاً، وفيما يلي دراسة تحليلية لحروف النقش:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف في النقش مفردا في كلمتي «الإله» و«القول» ويبدو الحرف في هذا النقش بصورته المطلقة الصاعدة إلى أعلى والمشعرة من أسفل بطرف يميل إلى اليسار.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء متوسطا بصورته المجموعة في كلمة «فلتعملن»، ويتمثل الحرف مبتدئا بصورته المبسوطة في كلمة «رتعة».

حرف الجيم

يتمثل حرف الجيم في النقش مبتدئا بصورته الرتقاء في كلمة «حمد».

حرف الدال

يتمثل حرف الدال مفردا بصورته المجموعة في كلمة «ترديدة» ومتطرفا نفس الصورة في كلمة «حمد»، كما يظهر على شكل الراء مركبا متطرفا في كلمة لذيذة.

حرف الراء

يتمثل حرف الراء مفردا بصورته المقورة في كلمة «رتعة» ويبدو الحرف متطرفا بصورته المبسوطة في كلمة «ترديدة».

حرف العين

يتمثل حرف العين في النقش متوسطا بصورته المربعة في كلمة «رتعة».

حرف الفاء

يتمثل حرف الفاء مبتدأ بصورته المجموعة في كلمة «فلتعملن» وفي حرف الجر (في) ومتوسطا بنفس الصورة في كلمة «القول» حيث يبدو متخذا شكلا بيضيا مقلوبا.

حرف اللام

يتمثل حرف اللام مفردا بصورته المبسوطة في كلمة «القول» كما يبدو متوسطا في كلمة «فلتعملن» ويبدو على شكل قائم مطلق يتشابه مع حرف الألف.

حرف الميم

يتمثل حرف الميم في النقش مركبا متوسطا في كلمتي «حمد» و«فلتعملن» ويتخذ في هذا الوضع شكل دائرة مفرغة من وسطها مفتوحا فتحة ضيقة أشبه بانحناءة في كلمة «فلتعملن» متخذا بذلك لاصورة المحققة.

حرف النون

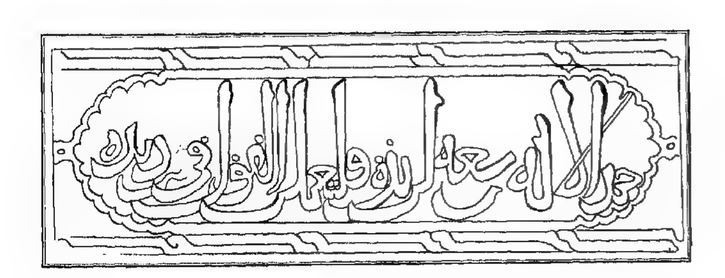
يتمثل حرف النون متطرفا بصورته المبسوطة في كلمة «فلتعملن».

حرف الهاء

يتمثل حرف الهاء مفردا بصورته المبسطة في كلمة «ترديدة» ويتخذ نفس الشكل والصورة في كلمة «لذيذة» إلا أنه يبدو مفتوحا فتحة ضيقة من أعلى، كما يظهر مركبا متطرفا بصورته المردوفة في كلمة «الإله».

حرف اللام ألف

يبدو حرف اللام ألف مفردا في كلمة «الإله» في صورته المحققة.



شكل (72)
نقش بالخط الثلث – شرفة برج الأسيرة

6- دراسة تحليلية لنقش نصه «قم للصلاة على النبي المجتبي وعلى صحباه الكرام وآله» (لوحة 154)، (شكل 73)

يقع النقش على يسار الداخل إلى الشرفة التي تقع في الجدار الأيمن من برج الأسيرة، ويتكرر مرة أخرى على يسار الداخل إلى الشرفة التي تقع في الجدار الأيسر، ويعلو النقش تربيعات الزليج التي تزين جدران الشرفة ويطوق النقش إفريز مستطيل الشكل من الجدائل والضفائر ينتهي طرفاه من جهة اليمين واليسار، بعقد مفصص الشكل ويكسو أرضية الكتابة مهاد من الزخرفة النباتية تشتمل على توريقات وسيقان وفروع نباتية.

والنقش مكتوب بالخط الثلث الأندلسي، بالحفر البارز والأرضية غائرة، وفيما يلي دراسة تحليلية لأبجدية الحروف في النقش:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف مفردا في كلمات «الصلاة» و«النبي» و«المجتبي» و«الكرام» و«إله» ونلاحظ أن الحرف يتخذ الصورة المطلقة الصاعدة إلى أعلى والمشعرة من أسفل بطرف يتجه ناحية اليسار ويرتبط الكاف والراء مع حرف الألف في كلمة الكرام ارتباطا زخرفيا رائعا، ويظهر الحرف أيضا في صورته المركبة المتطرفة في كلمة «صحباه» ونلاحظ تشابه حروف الألفات واللامات في الصورة المطلقة الصاعدة إلى أعلى وهو شكل نراه في معظم النقوش النسخية التي تزين جدران قاعات الحمراء.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء في النقش مركبا متوسطا بصورته المجموعة في كلمات «النبي» و«المجتبي» و«صحباه» وتظهر قاعدته في هذه الكلمات مقعرة أي تتخذ شكل أنحناء مقوس.

حرف الجيم

يتمثل حرف الجيم في النقش مركبا متوسطا بصورته الرتقاء في كلمتي «المجتبي» و«صحباه» ويتداخل الحرف مع حرف الألف في كلمة «صحباه».

حرف الراء

يتمثل حرف الراء مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمة «الكرام» ويبدو طرف الحرف من أسفل متصلا بحرف الألف في نفس الكلمة.

حرف الصاد

يتمثل حرف الصاد مركبا متوسطا في كلمة «الصلاة» ومركبا مبتدئا بصورته المجموعة في كلمة «صحباه» ويتخذ شكلا بيضيا مفرغا من الوسط.

حرف العين

يتمثل حرف العين مركبا مبتدئا في حرف الجر «على» الذى يتكرر مرتين في النقش ويختلف كل من الحرفين عن الآخر، ففي المرة الأولى يرتكز الحرف على قاعدة مقوسة يميل طرفها الأيسر إلى أدنى ولعل مرجع ذلك ضيق الفراغ المخصص لحرف العين. وفي المرة الثانية تتسع المساحة لتحديد رسم الحرف، ولهذا ظهر في صورته المبسوطة مرتكزا على قاعدة أفقية.

حرف الكاف

يتمثل حرف الكاف في النقش مركبا متوسطا بصورته المشكولة في كلمة «الكرام» ويكاد الحرف ينفصل عن الراء ويستقل بذاته عن الكلمة ويتشابه هنا مع حرف الكاف في نقش باب الشريعة.

حرف الميم

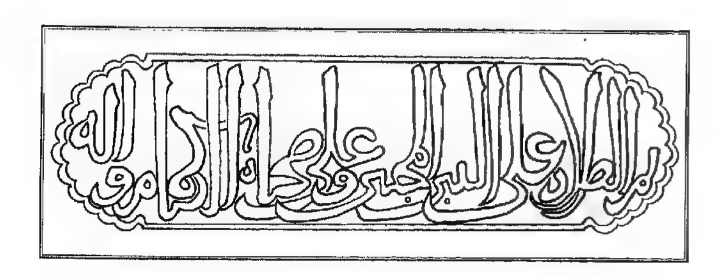
يتمثل حرف الميم مفرداً بصورته المحققة في كلمة «الكرام»، ويتمثل مركبا متوسطا في كلمة «المجتبي» ومركبا متطرفا في حرف العطف «ثم» وفي كلتا الكلمتين يتخذ الصورة المحققة المشعرة نهايتها.

حرف الواو

يتمثل حرف الواو مفردا بصورته المجموعة في كلمتي «وعلى» و«آله» ففي الكلمة الأولى نراه يقطع حرف الياء وفي الكلمة الثانية يتوسطه ذنب حرف الميم.

حرف اللام ألف

يتمثل حرف اللام ألف مركبا متطرفا بصورته المرشوقة في كلمة «الصلاة» ويتشابه الحرف في هذه الكلمة مع الألفات واللامات في الصورة الصاعدة إلى أعلى وتنتهي قاعدة اللام بانحناءة يرتفع طرفها المشعر إلى أعلى على غرار حرف الواو.



شكل (73)
نقش بالخط الثلث – برج الأسيرة

7- دراسة تحليلية لنقش نصه (الله أحمد في عميم نواله حمدا يحق لعزه وجلاله) (لوحة 154)، (شكل 73)

يقع النقش على يمين الداخل إلى الشرفة التي تتفتح في الجدار الأيسر من برج الأسيرة، ويطوق النقش أفريز مستطيل مضفر ينتهي طرفاه من جهتي اليمين واليسار بعقد مفصص الشكل وحروف النقش بارزة على أرضية غائرة تغمرها توريقات وفروع نباتية مستديرة أشبه بخيوط دائرية تتقاطع فيما بينها، وفيما يلي دراسة تحليلية لحروف النقش.

حرف الألف

يتمثل حرف الألف مفردا في كلمات «أحمد» و «نواله» و«حمدا» ولفظ الجلالة «الله» ويبدو في وضعه هذا بصورته الصاعدة إلى أعلى، المشعرة من أسفل بطرف يتجه ناحية اليسار.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء مركبا مبتدأ في كلمة «يحق» ويتخذ شكل قائم طويل يرتكز على قاعدة أفقية لحرف الحاء في نفس الكلمة، ويتمثل الحرف مركبا متوسطا بصورته المجموعة في كلمة «عميم».

حرف الجيم

يتمثل الحرف مركبا مبتدأ بصورته الرتقاء في كلمة أحمد ويتمثل الحرف مركبا متوسطا بنفس الصورة الرتقاء السابقة في كلمة «يحق».

حرف الدال

يتمثل حرف الدال مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمتي «أحمد» و«حمداً».

حرف الراء

يتمثل الحرف مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمة «لعزه» ومن الملاحظ أن نهاية الحرف تقطع وسط حرف الواو في لفظة «وجلاله».

حرف الفاء

يتمثل الحرف مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمة «يحق» ويكاد يتشابه رأس الحرف بنفس الصورة في حرف الجر «في».

حرف الميم

يتمثل الحرف مركبا متوسطا في كلمات «أحمد» و «عميم» و«حمدا» ويبدو في هذه الكلمات على شكل دائرة مفرغة ومفتوحة من أعلى بفتحة ضيقة.

حرف النون

يتمثل مركبا مبتدأ بصورته المجموعة في كلمة «نواله».

حرف الهاء

يتمثل الحرف مفردا بصورته المقسطلة في كلمة «لعزة» ويتمثل مركبا متطرفا بصورته المردوفة في كلمة «جلالة».

حرف الواو

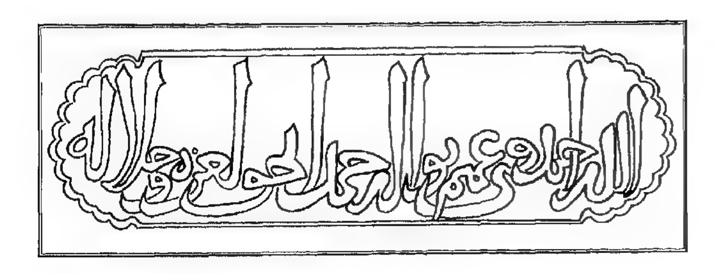
يتمثل الحرف مفردا بصورته المجموعة في النقش في كلمة «وجلالة»، ومركبا متطرفا بنفس الصورة في كلمة «نواله» وفيهما لا يختلف رأس الحرف عن نظيره في رأس الفاء في كلمة «يحق».

حرف اللام ألف

يتمثل الحرف مركبا متطرفا بصورته المرشوقة في كلمة «جلالة».

حرف الياء

يتمثل الحرف مركبا متطرفا بصورته المبسوطة في حرف الجر «في».



شكل (74)
نقش بالخط الثلث – برج الأسيرة

8- دراسة تحليلية لنقش نصه «ارجوا كما أنعم فيما قد مضى لعله فيما بقى أن يسمحا» (لوحة 153)، (شكل 75)

يقع النقش على يسار الداخل إلى الشرفة التي تتوسط الجدار المواجه للداخل من برج الأسيرة، ويعلو النقش تربيعات الزليج التي تزين جدران الشرفة، ويضم النقش إفريز مستطيل الشكل مجدول ينتهي طرفاه بعقد مفصص شكل على نحو الأفاريز سالفة الذكر ويبدو النقش الكتابي بارزا على أرضية يغمرها توريقات قوامها مراوح نخيلية من فصين أحدهما يمتد متموجا والآخر يدور حول نفسه مؤلفاً ما يقرب من الدائرة، وتلتحم بهذا التشكيل فروع نباتية خيطية الشكل تدور وتتقاطع، وفيما يلي دراسة تحليلية لأبجدية الحروف في النقش:

حرف الألف

يتمثل حرف الألف مفردا بصورته الصاعدة المشعرة من أدنى في كلمات «أرجو» و«أنعم» و«ان»، ويظهر متطرفا في كلمات «يسمحا» و«فيما» و«كما» متخذا صورته المطلقة، ويبدو الحرف في جميع الحالات غليظا من أعلى ويميل إلى النحولة والرشاقة كلما اتجهنا إلى أسفل.

حرف الباء

يتمثل حرف الباء مبتدئاً بصورته المجموعة في كلمتي «بقى» و«يسمحا».

حرف الجيم

يتمثل مركبا مبتدئا بصورته الرتقاء في كلمة «ارجو» ومركبا متوسطا بصورته المبسوطة في كلمة «يسمحا».

حرف الدال

يتمثل حرف الدال مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمة «قد».

حرف الصاد

يظهر في النقش مركبا متوسطا في صورته المجموعة التي يتخذ فيها شكلا بيضيا مفرغا من الداخل في كلمة «مضى».

حرف السين

يظهر حرف العين مركبا متوسطا بصورته المربعة المتوسطة في كلمتي «أنعم» و «لعله».

حرف الفاء

يتمثل مركبا مبتدئا بصورته المجموعة في كلمتي «فيما» و «قد».

حرف الكاف

يتمثل مركبا مبتدئا بصورته المشكولة في كلمة «كما» فالقائم قصير ومائل إلى اليسار والرأس مقعر ينتهي إلى اليسار مشعراً.

حرف الميم

يتمثل حرف الميم مركبا متوسطا في كلمتي «فيما» و«يسمحا» ويتخذ شكل دائرة مفرغة من الوسط في كلمة «يسمحا» بينما يبدو مفتوحا من أعلي في كلمة «فيما» ويظهر الحرف متطرفا بصورته المدغمة في كلمة «أنعم».

حرف النون

يتمثل حرف النون مركبا مبتدئا بصورته المحققة في كلمة «أنعم».

حرف الهاء

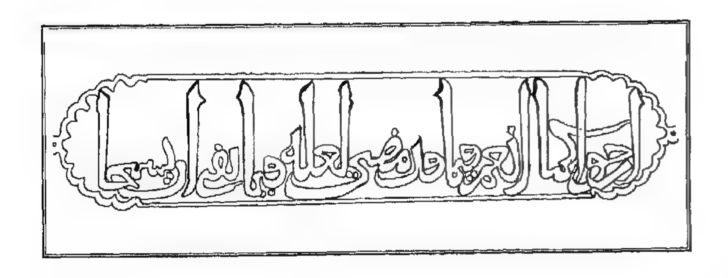
يتمثل حرف الهاء مركبا متطرفا بصورته المردوفة في كلمة «لعله».

حرف الواو

يتمثل حرف الواو مركبا متطرفا بصورته المجموعة في كلمة «أرجو».

حرف الياء

يتمثل حرف الياء مركبا متطرفا في كلمتي «مضى» و «بقى» بينما يتخذ في كلمة مضى الصورة المبسوطة، نراه يتخذ في كلمة «بقى» الصورة الراجعة.



شكل (75)
نقش بالخط الثلث – برج الأسيرة

ثالثاً: نقوش الحمراء في ضوء النسبة الفاضلة
وقواعد ومقاييس الخط والكتابة التي وضعها الكتاب العرب

جعل الكتاب العرب للخط والكتابة العربية مقاييس ومعايير تؤلف ما يشبه القانون يرجع إليه كل من أفراد حذق الخط وتجويده، فكانت هذه القوانين بمثابة نظريات هندسية غاية في الدقة بحيث أصبح لا يجوز الزيادة عليها أو الإنقاص منها.[19]

ويعتبر ابن مقلة أول من وضع هذه القوانين والمعايير التي عرفت باسم (النسبة الفاضة) في أوائل القرن الثالث الهجري[20]، وجاء بعده الخطاط ابن البواب بعدما يقرب من قرن من الزمان، فأكمل تلك القواعد وأتمها وأسبغ على الخط كثيرا من مظاهر الجودة والجمال[21] ثم جاء ياقوت المستعصي بعد ابن البواب بما يقرب من قرنين من الزمان وفي أيامه بلغ الخط النسخي أوج عظمته وازدهاره بما أضافه من قوانين ومعايير جديدة.[22]

ومن المصنفات التي اهتمت بتلك القوانين والمعايير الخاصة بالكتابة العربية سواء بالشرح والتفصيل وعرض الصور التوضيحية لأشكال الحروف والكلمات جامع محاسن كتابة الكتاب[23]، وصبح الأعشى[24]، وتحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب[25]، وأدب الكتاب[26]، ورسالة ابن مقلة في علم الخط والكتابة[27] وهي كلها تهتم بوضع قوانين ومعايير لضبط الحروف والكلمات في الخط العربي، وكانت تلك القوانين بمثابة نظريات هندسية اتبعها أعلام الخطاطين والكتاب لتخرج كتاباتهم في أبهى صورة وأجمل مظهر.

ويقولون في حسن الخط «إذا كان الخط حسن الوصف، مليح الرصف، مفتح العيون، أملس المتون، كثير الائتلاف، قليل الاختلاف هشت إليه النفوس، واشتهته الأرواح، حتى أن الإنسان ليقرؤه ولو كان فيه كلام دنيء ومعنى رديء، مستزيدا منه ولو كثر من غير سآمة، وإذا كان الخط قبيحا مجته الأفهام، ولفظته العيون والأفكار، وسئم قارئه، وإن كان فيه من الحكمة ومن الألفاظ غرائبها».[28]

ويذكر صاحب رسالة الكتابة المنسوبة[29] «حسن الكتابة جمال مطلوب للنفس، وصحة نسبتها صورة معشوقة للقلب، وهو آخر معنوي زائد على مفهوم الخط، فخير الكتاب من جهة طلب إدراك معنى لفظه – ما قرئ فلم تشتبه حروفه، ولم تشكل كلماته، ولكن خيرة من القلب نزهة الطرف، وأطراب النفس، وتفريح القلب، وتفريج الهم، وشحذ مدية الذهن، وصقل مرآة الفكر – وهو ما ناسب كل حرف مجاوره، وما بعد مجاوره وما قبله في كلمته، واعتدلت مقاديره، وأبهجت رطوبته واستنارت حواشيه وأطرافه، وبهر العيون صفاؤه وقوته، ونطق بالأعجاز تفصيله وجملته فثني إليه أعنة الحدق، وأهدى إلى النفوس رؤيته مبهج الفرج، وأصدر عن الصدور بتأمله وارد الحزن».[30]

ويعدد ابن الصايغ في تحفة أولى الألباب سر جمال الخط بقوله: «ويوصف الخط بالجودة إذا اعتدلت أقسامه وطالت ألفه ولامه واستقامت سطوره وضاهى صعوده حدوره وتفتحت عيونه ولم تشتبه راؤه ونونه، وأشرق

قرطاسة، ولم تختلف أجناسه وأسرع إلى العيون تصوره وإلى القلب تثمره وقدرت فصوله وأدمجت أصوله وتناسب دقيقه وجليله وتساوت أطنابه، واستدارت أهدابه، وصفرت نواجزه وانفتحت محابره وخرج عن نمط الوراقين وبعد عن تصنع المحررين وخيل إليك أنه يتحرك وهو ساكن».[31]

وقد جعل الكتاب حرف الألف كأساس ومقياس لصحة الحرف وأساس لنسبتها فيذكر صاحب رسائل أخوان الصفا «ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيدا أو ما يكتبه صحيح التناسب، أن يجعل لذلك أصلا يبني عليه حروفه، ليكون ذلك قانونا له يرجع إليه في حروفه لا يتجاوزه ولا يقصر دونه، ومثال لذلك في الخط العربي أن تخط ألف بأي قلم شئت، وتجعل غلظه الذي هو عرضه مناسبا لطوله وهو الثمن، ليكون الطول مثل العرض ثمان مرات، ثم تجعل البركار على وسط الألف وتدير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها عن طرفيه فإن هذا الطريق والمسلك يوصلان إلى معرفة مقادير الحروف على النسبة في مقاييسك ما تقصره إلى شيء يخرج عن الألف وعن الدائرة التي تحيط به.[32]

وقد عرف أهل الأندلس تلك المعايير والقوانين الهندسية الخاصة بضبط الخط وحروف الكتابة التي اخترعها الخطاط ابن مقلة وأتبعه في ذلك أعلام الخطاطين في المشرق والمغرب والأندلس.[33]

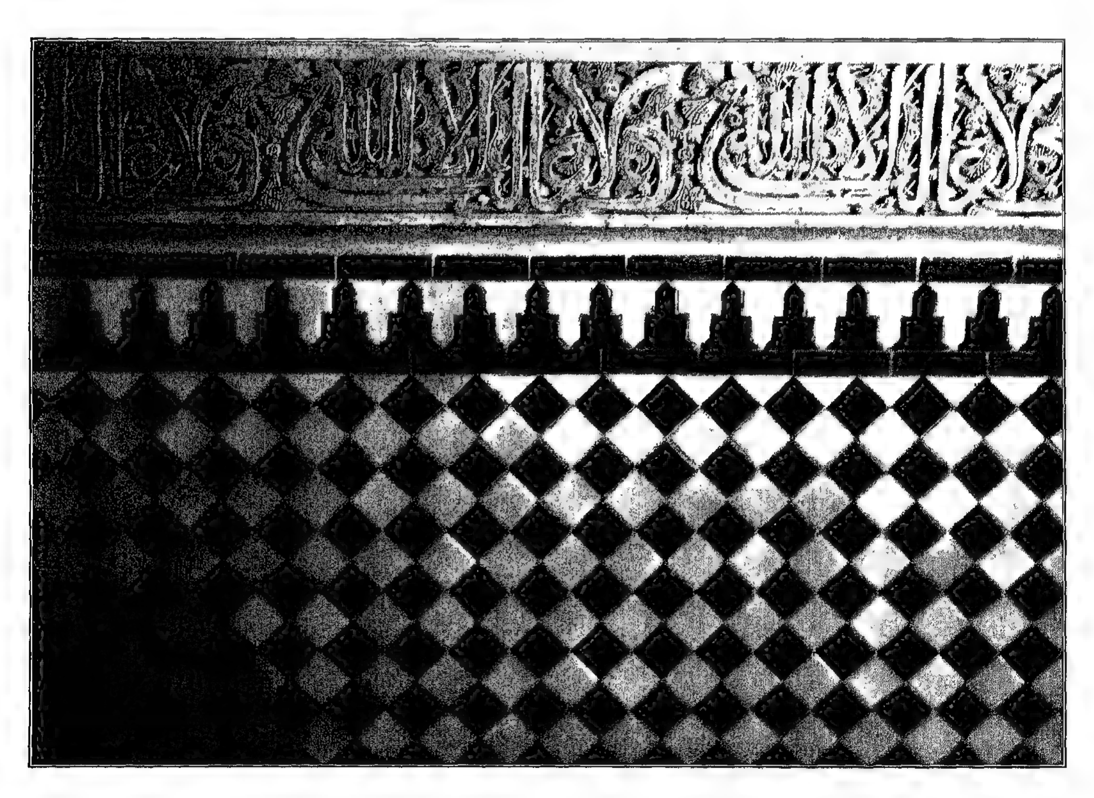
وتعتبر نقوش الكتابة اللينة التي تزين جدران الحمراء كما نراها في ضوء قواعد الخط العربي من أجمل النقوش الكتابية في العالم الإسلامي قاطبة وقد واكب الخطاط زملاءه عرفاء البناء والزخرفة وفن تنظيم الحدائق الذين صعدوا بفنون الحمراء إلى أعلى نسب الجمال لما تحتويه من بدائع فنون الخط وروائع العمارة والزخرفة ومزج ذلك كله بالطبيعة الحية المتمثلة في التشجير وتوفير المياه في برك صناعية ونوافير مائية.

وتتميز تلك النقوش في معظمها بالعديد من القيم الفنية والجمالية التي ميزت مدرسة الأندلس في الخط العربي وتميزت بحسن فائق ورونق ناطق وترتيب يشهد لصاحبه بكثرة الصبر والتجويد والإتقان.[34]

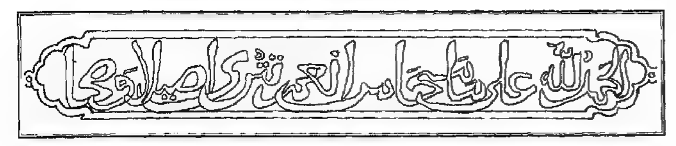
. وتتميز خطوط الحمراء بالتناسق والتوازن بين أشكال الحروف والكلمات وفيها يخضع الخطاط للقوانين والمعايير الخاصة برسم الحروف فجاءت كتابته على هذا النحو في أبهى صورة وأجمل تشكيل بحيث جمعت بين جمال الشكل والمضمون، وفيها تتميز هامات الحروف بالطول وخاصة الألفات واللامات التي تبدو في صورة مطلقة صاعدة إلى أعلى ويتخذ حرف الألف الصورة المشعرة والمطلقة، ويبدو حرف الباء في صورة مجموعة، والراء تبدو مجموعة ومبسوطة، والسين والصاد يتمثلان محققة ومجموعة، والعين تبدو مجموعة ومربعة وذات القرنين، وحرفا الفاء والقاف يتخذان الشكل الدائري المفرغ من الداخل ويبدو في صورته المجموعة والمبسوطة، ويتخذ حرف الكاف في معظم الأحيان صورته المشكولة. ونشهد حرف الهاء في صور متعددة منها صورة (وجه الهر) والصورة المحدودبة والمردفة، ونشهد حرف الواو مجموعة ومبسوطة واللام ألف محققة ومرشوقة ومرسلة، وحرف الياء في صورها المجموعة والمبسوطة والراجعة[35] (شكل 92 - 101).

وقد اتبع الخطاط طريقة أهل المشرق في التشكيل والإعجام والتنقيط ماعدا بعض الحروف التي تميزت بها مدرسة المغرب والأندلس في الخط العربي فحرف القاف منقوط بنقطة واحدة من أعلى، والفاء نقطة واحدة من أدنى، وتجريد حرف القاف والنون من النقط في الإفراد والتطرف لأنهما لا يلتبسان بحروف أخرى، وكذلك رسم الصاد والضاد وكذلك الطاء والظاء، بغير سنة تلي كل منهما، كذلك تميزت نقوش الحمراء اللينة باستدارة نهايات حروف الكلمات لتتخذ شكلا مقوسا، وتتشابك وتتداخل تلك النهايات في معظم الأحيان.

ونشهد الخطاط في بعض الأحيان يخالف القواعد المتبعة في رسم أشكال الحروف فيطلق لخياله العنان مبتكرا ومبدعا ومطورا في أشكال الحروف والكلمات، وكما يذكر صاحب رسالة إخوان الصفا في علم الكتابة أن قوانين ومعايير الكتابة ونسبة بعضها إلى بعض هو ما توجبه القوانين الهندسية والنسبة الفاضلة، إلا أن ما يتعارفه الناس ويستعمله الكتاب فهو غير ذلك في كثير من الأحيان.



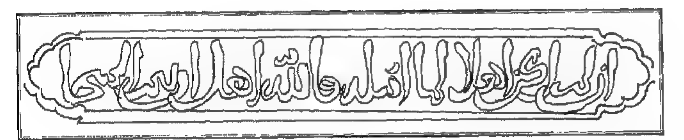
لوحة (170)
شعار بني نصر - القاعة المذهبة



شكل (76)



شكل (77)

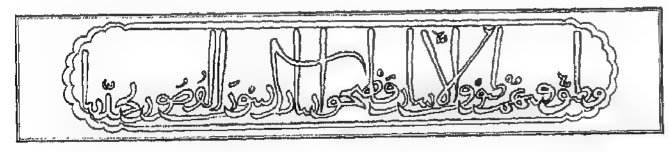


شكل (78)

الأشكال من (76) إلى (78)
توضح رسمًا مفرغًا لنقوش الأبيات الشعرية – قصر البرطل



شكل (79)



شكل (80)

الشكلان من (79) ، (80)
يوضحان على الترتيب رسمًا مفرغًا لنقوش البيتين الثاني والثالث – بهو الريحان



شكل (81)



شكل (82)

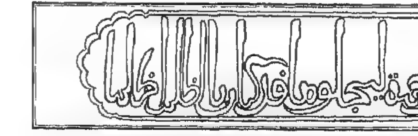


شكل (83)



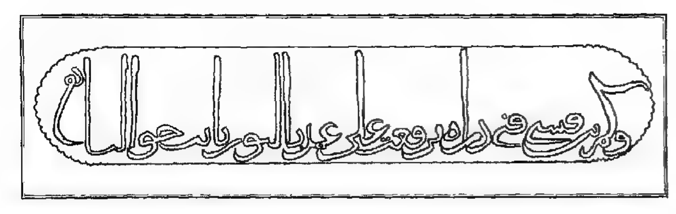
شكل (84)

الأشكال من (81) الى (84)
توضح على الترتيب رسمًا مفرغًا لنقوش الأبيات من البيت الرابع إلى البيت السابع – بهو الريحان

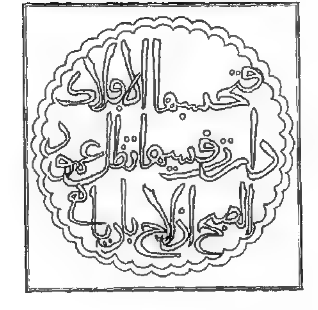


شكل (85)

شكل (85)
يوضح رسمًا مفرغًا لنقوش البيت االعاشر – بهو الريحان



شكل (86)



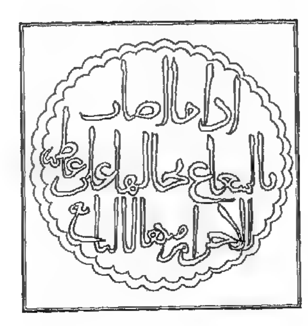
شكل (87)



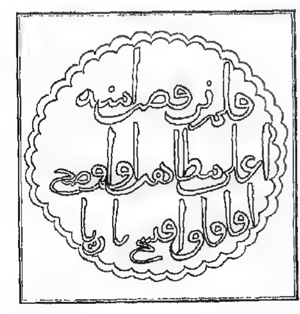
شكل (88)



شكل (89)



شكل (90)



شكل (91)

الأشكال من (86) إلى (91)
توضح على الترتيب رسمًا مفرغًا لنقوش الأبيات من البيت الرابع عشر إلى البيت التاسع عشر - قاعة الأختين

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	نهائية
أ				
ب				
ح				
د				
ر				
س				
ص				
ط				
ع				
ف				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

شكل (92)

جدول تحليلي لحروف نقش باب الشريعة

الحــرف	الصــورة المفردة	الصــورة المركبــة		
		مبتدأة	متوسطة	نهائيـة
أ				
ب				
ح				
د				
ر				
س				
ص				
ط				
ع				
ف				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

شكل (93)

جدول تحليلي لحروف نقش المدخل إلى قصر قمارش

الحــرف	الصــورة المفردة	الصــورة المركبـة		
		مبتدأة	متوسطـة	نهائيـة
أ				
ب				
ح				
د				
ر				
س				
ص				
ط				
ع				
ف				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

شكل (94)
جدول تحليلي لحروف نقش بهو الريحان

الحـــرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	نهائية
أ				
ب				
ح				
د				
ر				
س				
ص				
ط				
ع				
ف				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

شكل (95)
جدول تحليلي لحروف نقش شعار بني نصر
ولا غالب إلا الله

الحــرف	الصورة المفردة	الصـورة المركبـة		
		مبتدأة	متوسطة	نهائيـة
أ				
ب				
ح				
د				
ر				
س				
ص				
ط				
ع				
ف				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

شكل (96)
جدول تحليلي لحروف نقش يتضمن عبارات دعائية ليوسف الأول

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	نهائية
أ				
ب				
ح				
د				
ر				
س				
ص				
ط				
ع				
ف				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

شكل (97)
جدول تحليلي لحروف نقوش قصر البرطل

الحــرف	الصـورة المفردة	الصـورة المركبـة		
		مبتدأة	متوسطـة	نهائيـة
أ				
ب				
ح				
د				
ر				
س				
ص				
ط				
ع				
ف				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

شكل (98)
جدول تحليلي لحروف نقوش قاعة الأختين

الحــرف	الصـورة المفردة	الصورة المركبـة		
		مبتدأة	متوسطـة	نهائيـة
أ	ا أ	ا		ـا ـا
ب		بـ تـ		
ح		جـ	ـجـ	
د				ـد
ر	ر ر			ـر
س		سـ	ـشـ	
ص	ض	صـ	ـصـ	ـص
ط				
ع			ـعـ	ـع
ف				
ك		كـ	ـكـ	ـك
ل	ل	لـ	ـلـ	
م				
ن	ن			ـن
هـ			ـهـ	ـه
و	و			
لا	لا لا			
ى	ى			ـى

شكل (99)

جدول تحليلي لحروف نقوش نافورة بهو الأسود

الحـــرف	الصورة المفردة	الصــورة المركبــة		
		مبتدأة	متوسطة	نهائيـة
أ	ا ا	اا		ـا
ب		ر		
ح		حـ	ـجـ	
د				ـد
ر				ـر
س	س	شـ شـ	ـسـ	
ص			ـصـ	
ط				
ع		عـ عـ	ـعـ	ـع
ف		فـ و	ـفـ	ـف
ك		كـ		
ل			ـلـ ـلـ	ـل
م			ـمـ	
ن	ن	نـ		ـن
هـ	ه		ـهـ	ـة
و	و و			
لا	لا			
ى	ى			ـى

شكل (100)

جدول تحليلي لحروف نقوش قصر جنة العريف

الحرف	الصورة المفردة	الصورة المركبة		
		مبتدأة	متوسطة	نهائية
أ	ا أ	أ		ـا
ب	ٮ			
ح		حـ	ـحـ	
د				ـد
ر				
س			ـسـ	
ص			ـضـ	
ط				
ع		عـ	ـعـ	
ف		فـ	ـفـ	
ك		كـ		
ل	ل	لـ	ـلـ	ـل
م		مـ	ـمـ	ـم
ن	ں	نـ		ـں
هـ	ه ه			ـه
و	و			ـو
لا	لا لا			
ى				ـى

شكل (101)
جدول تحليلي لحروف نقوش برج الأسيرة

الحواشي

(1) من النقوش النسخية التي وصلت إلينا وتسبق قيام مملكة غرناطة شاهد قبر لعبد الله بن عمر مؤرخ 459هـ عثر عليه في أرجونة ومحفوظ بالمتحف القومي بمدريد، وشاهد قبر آخر لأبي الحسن ابن تشقيولة التجيبي مؤرخ 661هـ ويحتفظ به متحف الآثار المحلي بقرطبة، وقد عثر عليه في جيان. ويبدو أكثر تطوراً من النقش السابق في استواء السطور والتناسق بين الكلمات والحروف وتطور أشكالها. أنظر:

Levi Provencal: Inscripciones, P. 138, 140.

(2) انظر الفصل الثاني من الكتاب.

(3) هوداس: محاولة في الخط المغربي، ص 97، محمد شريفي: خطوط المصاحف، ص 245. هذا وقد تطور الخط العربي في الكوفة تطورا كبيرا ونال قسطا من التجويد وتنوعت فيها على مر الزمن أشكاله وصوره وغدت له مسحة زخرفية خاصة به، وطغت شهرة هذا النوع اليابس على غيره من الخطوط الأخرى التي استخدمت في الكوفي وشاعت عنها فاستأثر وحده باسمها حتى لكأنها لم تنتج الكوفة خطا غيره، وقد شاع هذا النوع اليابس في العالم الإسلامي، ولا يتصور العقل أن الكوفة اقتصرت على هذا الصنف، وقنعت به، لأن الكوفة حاضرة العالم الإسلامي في وقت من الأوقات لم تكن تستغني عن خط مرسل لين تدون به المراسلات خاصة وهي البلد الذي تصدر عنه الكتب إلى عمال الدولة وولاتها، وكان صعباً أن يؤدي الخط اليابس مهمته في التراسل، وهي المهمة التي تحتاج إلى السرعة والمطاوعة فلابد والحال كذلك أن تكون الكوفة قد حذقت إلى جانب الخط اليابس الذى عرف باسمها خطوطا أخرى لينة هي صور من خطوط الحجاز تستخدم في الأغراض اليومية وأعمال الدولة والحركة العلمية التي عرفت بها هذه الحاضرة العريقة. انظر:
إبراهيم جمعة، دراسات في تطور الكتابات الكوفية، ص 20، عبد العزيز الدالي، الخطاطة، ص 89-90؛ صلاح المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي، ص 79-80.

Kratchkovskaya: Ornamental Naskhi (Survey of Persian art, P. 170.; Safdi: Islamic Calligraphy, pp. 10-14.; Burckhart: Art of Islam, p. 48.

(4) المقري: نفح الطيب، ج3، ص 151.

(5) القلقشندي، صبح الأعشى، ج3، ص13، سهيل أنور، الخطاط البغدادي علي ابن هلال، ص 84، 49، عبد الله الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص 55-60.

(6) عن رحلات الأندلسيين إلى المشرق ، انظر: المقري، نفح الطيب، ج2، ص5. وما بعدها؛ أحمد الطوخي، مصر والأندلس، ص 15 وما بعدها.

(7) يقصد به المسجد الجامع بإشبيلية الذي أقامه القاضي عمر بن عدبس ونسب اليه.

(8) عن ابن مقلة وحركات التجديد في الخط العربي ووضع أشكال جديدة للخطوط في عصره، انظر:
ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج5، ص113؛ القلقشندي، صبح الأعشى، ج3، ص113-115؛ سهيل أنور، الخطاط البغدادي علي بن هلال، ص 48.

(9) المقري، نفح الطيب، ج4، ص304.

(10) القلقشندي، صبح الأعشى، ج3، ص13، سهيل أنور، الخطاط البغدادي علي ابن هلال، ص 46.

(11) نفح الطيب، ج4، ص23.

(12) هوداس، محاولة في الخط المغربي، ص 97-98.
محمود شريفي، خطوط المصاحف، ص 245، وقد أوضحنا فيما سبق أن تبسيط الخط الكوفي إلى خطوط لينة كان في المراحل المبكرة خاصة في عصر الدولة الأموية وعصر دويلات الطوائف، ثم توافدت فيما بعد الكثير من التأثيرات المشرقية في فنون الخط العربي والكتابة العربية على فنون الأندلس في الخط والكتابة.

(13) Safadi: Islamic Calligraphy, p. 23.

(14) الخط الثلث: سمي بهذا الاسم لأنه ثلث خط الطومار الذي تقدر مساحته بأربعة وعشرين شعرة من شعر البرذون، والثلث يقدر بثماني شعرات، وهو نوع من أنواع الخطوط اللينة وهو ذو مدات أو سيقان طويلة، ويرى البعض أن خط الثلث تطور منه كل ما جاء بعده من أنواع الخطوط اللينة وعنه تفرعت كل أنواعها، غير أن حجمه الكبير لم يجعله مناسبا لكتابة النصوص والمؤلفات، ولذا اقتصر استخدامه على كتابة عناوين الكتب والعبارات الدعائية والبسملة ونقوش واجهات العمائر والمباني التي يبدأ بها كل عمل، وقد تطور عنه نوع من الخطوط اللينة كبيرة الحجم يسمى (الجلي) أو الشديد الوضوح، وقد استخدم هذا النوع في تزيين واجهات العمائر الدينية، أنظر:
جروهمان، النسخ والثلث، ترجمة غانم محمود، مجلة المورد، العدد الرابع، بغداد 1986، ص113، 114؛ أو قطاي أصلان أبا، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسى، استنبول 1968، ص 307، 308.

(15) لمزيد من التفاصيل عن صور الحروف وأشكالها أنظر:
القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج3، ص59؛ وما بعدها، ابن الصايغ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب، ص77 وما بعدها، التوحيدي، رسالة في علم الكتابة، ص 21، الطيبي، جامع محاسن كتابة الكتاب، ص60 وما بعدها، انظر أيضاً قائمة المصطلحات الخاصة بالكتابة العربية التي أوردناها في ثنايا البحث.

(16) انظر نص النقش ضمن الدراسة الوصفية لباب الشريعة (الفصل الثالث)

(17) أنظر الدراسة التي تناولنا فيها هذا الشعار ومضمونه ومعناه الرمزي في الفصل السادس.

(18) انظر نص النقوش في الدراسة الوصفية الخاصة بنقوش قاعة السفراء، (الفصل الثالث).

(19) علم قوانين الكتابة هو علم يعرف منه كيفية نقش صور الحروف وكيف يوضع القلم، ومن أي جانب يبتدى في الكتابة، وكيف يسهل تصوير تلك الحروف. أنظر: طاش كبرى زادة: مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، ج1، تحقيق كامل بكرى، عبد الوهاب أبو النور، القاهرة، بدون تاريخ، ص 87.

(20) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج5، ص 113، القلقشندي، صبح الأعشى، ج3، ص115.

(21) سهيل أنور، الخطاط البغدادي علي بن هلال المشهور بابن البواب، ص 48، عبد الله الفعر، تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص 55.

(22) سهيل أنور، الخطاط البغدادي علي بن هلال، ص 48، 49.

(23) الطيبي، جامع محاسن كتابة الكتاب، تحقيق صلاح الدين المنجد، القلقشندي، صبح الأعشى، ج3.

(24) القلقشندى، صبح الأعشى، ج3.

(25) ابن الصايغ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب.

(26) الصولي، أدب الكتاب، تحقيق محمد بهجة الأثري.

(27) رسالة ابن مقلة في علم الخط والقلم، وتحتوي على عشر صفحات، وقد نشرها حسن المسعود في كتابة «الخط العربي» صفحات 38-41.

(28) القلقشندى، صبح الأعشى، ج3، ص 20، 21، ابن الصايغ، تحفة أولي الألباب، ص 32.

(29) مؤلف هذه الرسالة مجهول ويبدو من خلال رسالته أنه كان استاذا من أساتذة الكتابة يسأل عن مشاكلها ويستفتي فيما غمض على الناس بل على الخاصة فهمه فيجيب إجابة عالم حجة ثبت. انظر:
مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق خليل عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الأول، الجزء الأول، القاهرة 1955، ص 121.

(30) المرجع السابق، ص 125.

(31) ابن الصايغ، تحفة أولي الألباب، ص 34، الصولي: أدب الكاتب، ص 50، 51، وقد شرح د. إبراهيم جمعة المصطلحات الخاصة بالكتابة التي وردت في النص السابق كما يلي، الحدور، أى انحداره أو نوزله ويقصر نزوله عن خط استواء الكتابة، الفصول، يقصد بها الراء والزاي، الأطناب هي الألفات، الأهداب، يقصد بها أطراف الحروف في الخط اللين، النواجز، هي الباء والتاء والثاء في حالة توسطها لأنها شبيهة بالأسنان، انظر: إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص 95.

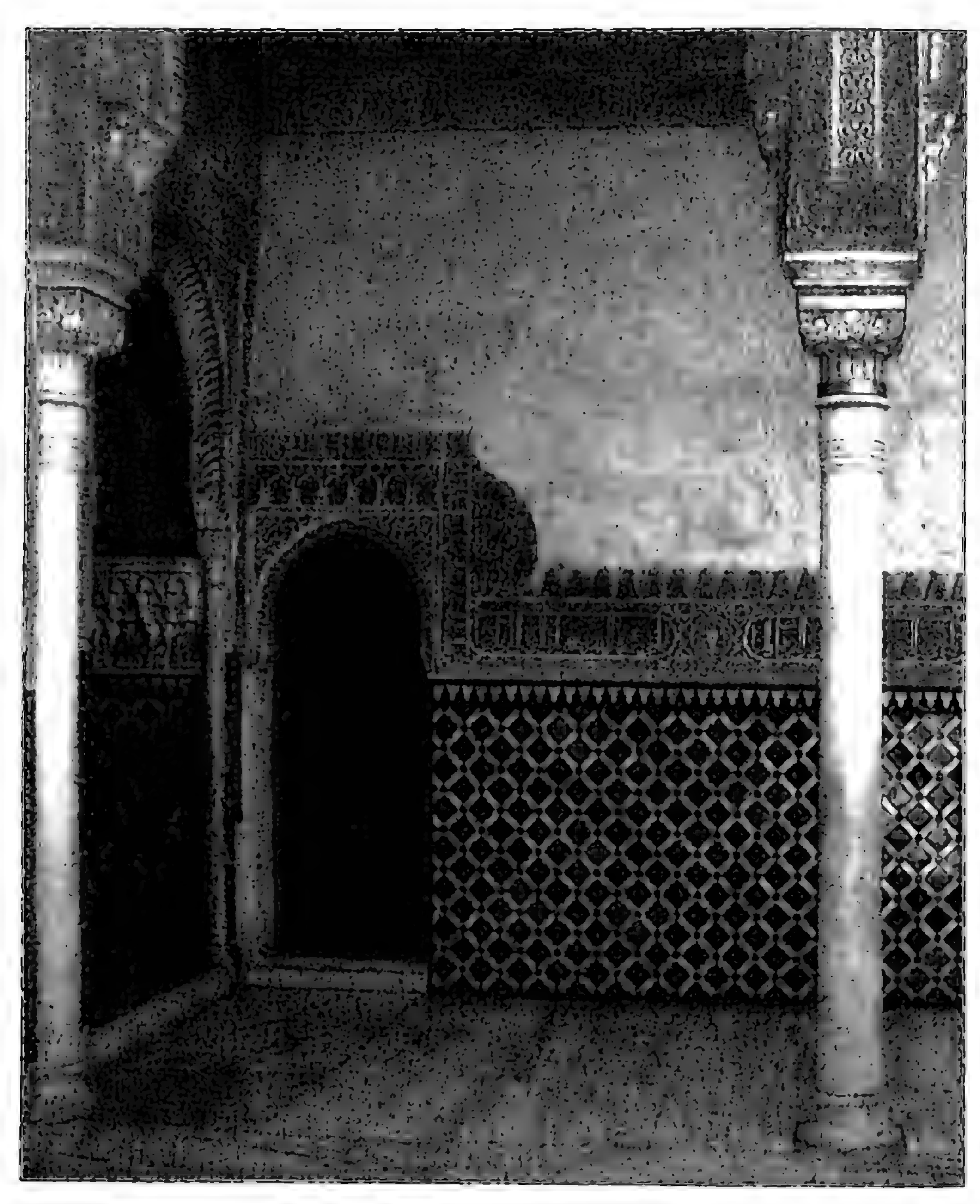
(32) القلقشندى، صبح الأعشى، ج3، ص41، وعن رسم الحروف وأشكالها على تلك الطريقة السابقة، أنظر: سهيل أنور، الخطاط علي بن هلال، ص6؛ حسن المسعود: الخط العربي، ص 38.

(33) المقري، نفح الطيب، ج4، ص 304.

(34) المصدر نفسه، ج4، ص 251.

(35) انظر صور لأشكال الحروف ووصفها في المصادر التالية:
القلقشندي: صبح الأعشى، ج3، ص 63 وما بعدها.، ابن الصايغ، تحفة أولي الألباب، ص 77، وما بعدها وجداول الحروف واشكالها التي وردت في الصفحات السابقة.

(36) القلقشندى، صبح الأعشى، ج3، ص 43.



نقوش وزخارف من بهو الريحان

الفصـــل السادس

مضمون النقوش الكتابية ومقوماتها في قصور الحمراء

مضمون النقوش الكتابية ومقوماتها في قصور الحمراء

أولاً: المضمون

1- شعار بني نصر «ولا غالب إلا الله»

هناك عوامل تتأثر بها الفنون منها ما هو أدبي ومنها ما هو مادى أو حربي كالظروف السياسية من قوة وتمزق والظروف النفسية كالرغبة في الإغراق والإسراف الزخرفي بقصد المتعة الحسية، ومنها ما هو مادي كتوفر المواد الخام والإمكانات الاقتصادية وتتكرر عبارة «ولا غالب إلا الله» شعار بني نصر على جدران الحمراء وتمتد إلى مالا نهاية متخذة أشكالاً وصورا عديدة ويهمنا أن نتناول بالدراسة بداية ظهور هذا الشعار والمغزى منه، وأنواع الخطوط المستخدمة في تنفيذه على جدران قصور الحمراء.

وأهم تلك العوامل التي تؤثر في الفنون الأحوال السياسية التي تسود كل أمة وما يتبعها من سلام واستقرار أو حروب وقلاقل، أو مخاطر قائمة تتهدد سلامة البلاد، ويتطلب دوام التأهب والاستعداد للمواجهة[1] وإذا طبقنا هذا العامل وأثره على فناني عصر بني نصر، فإنهم كانوا أكثر أهل الأندلس إدراكًا لحتمية المصير المظلم الذي انتهى إليه بلدهم لاسيما بعد انهيار دولة الموحدين وسقوط العدد الأعظم من قواعد الإسلام الكبرى في الأندلس التي كانت أعظم مراكز الحضارة في العالم الوسيط، ومنها طليطلة وسرقسطة وقرطبة وأشبيلية وبلنسية ومرسية في فترات متقاربة، كان فنانو غرناطة وهم أكثر الناس إحساسا بالحقيقة المرة يدركون تمام الإدراك النهاية المحتومة بعد أن انحسرت دولة الإسلام في الأندلس إلى أقصى الجنوب ولم تعد تضم من القواعد الكبرى سوى غرناطة ومالقة والمرية[2] ومما لا شك فيه أن الصراعات الداخلية في البيت النصري بين المتطلعين للسلطنة وأخبار المعارك المتواصلة مع الممالك المسيحية في الشمال وتساقط المواقع والحصون التابعة لسلطنة غرناطة الواحد بعد الآخر وهي أخبار كانت تنزل على أهل الأندلس كالصواعق، وأفواج اللاجئين من أهل هذه المدن والحصون الذي لاذوا بغرناطة واستغلوا كل شبر في أرضها، كان لذلك كله أعظم الأثر في تحطيم معنوية المسلمين وشعورهم المتواصل بعمق الفاجعة الوشيكة.[3]

وقد عبر الفنان المسلم في غرناطة عن مأساة وطنه وبلاده وشارك إخوانه بالتعبير عن تلك الفواجع بالعديد من العبارات المنقوشة على مختلف أبنية غرناطة، ومن تلك المباني قصور الحمراء التي شيدها أمراء بني نصر، فنرى العديد من عبارات التوسل إلى الله تعالى والتضرع إليه والاستنجاد بالرسول صلى الله عليه وسلم[4] فالمؤمن دائما في أوقات الشدة وضيق الحال لا يجد إلا الله سبحانه وتعالى يتوجه إليه بكيانه، فالله مصدر جذبه، وغاية سعيه في آن واحد.[5]

وقد تلقب أول ملوك بني نصر محمد بن الأحمر بلقب «الغالب بالله»[6] وهو لقب يعني أن صاحبه يستمد القوة من الله تعالى ويستعين بالله لإنقاذ الباقية من بلاد المسلمين في الأندلس، كذلك كتب السلطان محمد بن الأحمر

علامته على الرسائل والوثائق عبارة «ولاغالب إلا الله»[7]، بينما كانت العلامة في عصر المرابطين «صح ذلك بحول الله» وفي عصر الموحدين «الحمد لله وحده».[8]

وأعتقد أن عبارة«ولا غالب إلا الله» التي اتخذها بنو نصر شعارا يمتد على جدران مجالسهم، وعلى التحف التي وصلتنا من عصرهم تسجل مدى شعور القوم آنذاك بالخطر الجاثم على بلادهم وإحساسهم بقرب سقوط مدينتهم فهم بهذا الشعار يعظمون الله تعالى ويقرون له بالقدرة والغلبة وحده سبحانه وتعالى، ويذكر أندريه باكار أن شعار بني نصر يطالعنا في كل مكان داخل الحمراء ليشهد على عمق إيمان المرء الواقع في أسر الزمن، وليشهد مع الإنسان حتى في ضرائه على غلبة الواحد القهار.[9]

ولقد كان هذا الشعار تعبيرا عن مأساة عصرهم وتضرعاً إلى الله سبحانه وتعالى، فإذا كان النصر حليفا في شتى المواقع للنصارى فالغالب في النهاية هو الله تعالى، فجاءت عبارة «ولا غالب إلا الله» لتعبر عن بداية النهاية لسقوط دولة الإسلام في الأندلس، ويعبر د. عفيف بهنسي عن مغزى الكلمات التي يتضمنها شعار بني نصر «ولا غالب إلا الله» طبقا لمفهوم اللغة عند القدماء أن حرف «لا» هنا يفيد معنى الاستسلام ويكاد يشبه هذا الحرف الإنسان الذي يرفع يده مستعينا بالله، وإذا انتقلنا إلى الصورة الصوتية في كلمة «غالب» نرى أنها جمعت صفة السيطرة والرحمة التي يختص بها الله دون سواه، وهكذا أصبحت الكلمة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وذلك دلالة على الرابطة بين صورة الكلمة وبوادر الشعور بالطبيعة[10] (لوحة 171 - 172).

أما الشكل الذي تنتهي به النقوش ويتخذ صورة «تع» كما قرأه أمادور دي لوس ريوس وغيره من الباحثين، والذي نجده دائما في نهاية شعار بني نصر «ولا غالب إلا الله» ، والذي يتكرر مع الشعار في سائر أنحاء مباني الحمراء، وكذلك في نهاية كل الأشعار المنقوشة على جدران القاعات في برج الأسيرة وقاعة السفراء وبهو الأسود وقاعة الأختين كفاصل بين الأبيات الشعرية، ولم يتوصل الباحثون إلى تفسير معناه أو الهدف من نقشه، فإنني أرجح أن تلك الحروف تعني نهاية العبارة أو البيت الشعري وقد استخدمه كتاب العلامة منذ عصر الموحدين[11] ونشهده في وثائقهم التي نشرها د. عبد الهادي التازي وقد استمر هذا التقليد في عصر بني نصر وكانت العبارات المستخدمة كنهاية للرسائل «الحمد لله وحده» و «صح هذا» ثم تنتهي الرسائل بالحرف المذكور كعلامة على انتهاء الرسالة أو الوثيقة.[12]

وقد استخدمت عبارات دينية وكلمات في نقوش الحمراء كتعاويذ ورقى كالتعاويذ المنقوشة في مدخل قاعة السفراء، وفي برج الأميرات، وقد اشار علماء اللغة إلى أن للحروف معانٍ رمزية أشار إليها ابن منظور فيذكر في باب ألقاب الحروف وخواصها أن للحروف أعمالاً عظيمة تتعلق بأبواب جليلة من أنواع المعالجات وأوضاع الطلسمات، ولها نفع شريف بطبائعها وقد وضع الله معها الأدلة والعبر، ويذكر ابن منظور أن بعض الحروف من الحروف النورانية، أي المنزلة في أوائل سور القرآن الكريم.[13]

وقد علق بعض المتصوفة أهمية كبرى على معنى الحروف وفي نظرهم أن لكل حرف معنى مخصوصا يربطه بالذات الإلهية، أو أنه يكشف عن أسرار الكون، وحرف «العين» هي العناية الإلهية التي تجد بلطف الله[14]، لذلك نرى هذا الحرف الذي يرمز إلى العناية الآلهية منقوشا على جدران الحمراء في أماكن متعددة.[15]

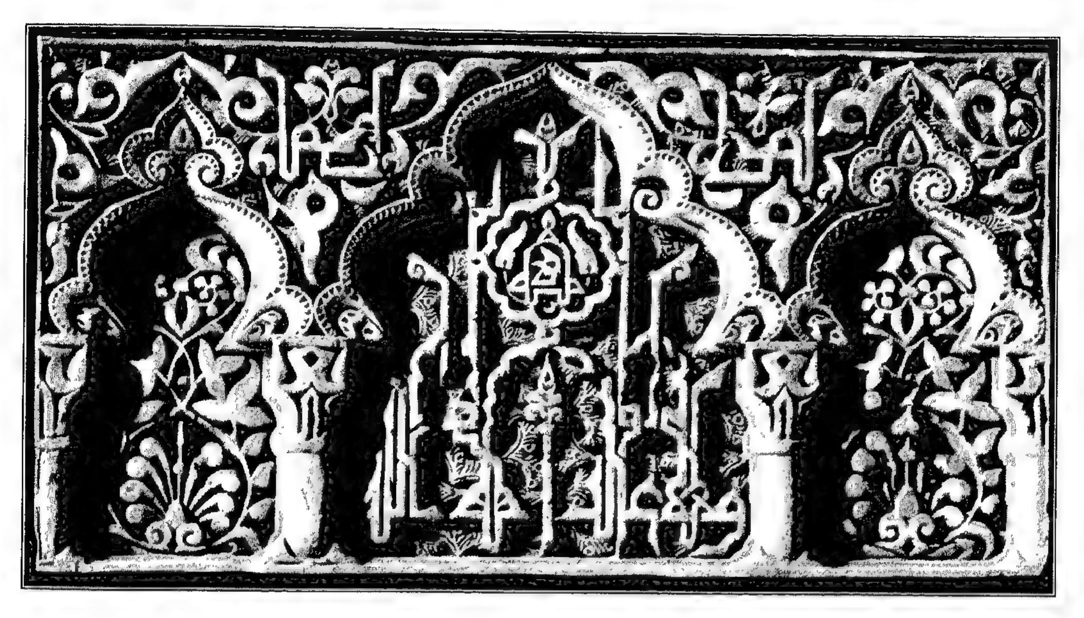
وبالإضافة إلى ما سبق شرحه عن شعار بني نصر نلاحظ في كل النقوش التي تزين جدران الحمراء سواء الخط الكوفي أوالنسخي تركيزا على هامات الحروف وخاصة حرف الألف الذى يتخذ في معظم النقوش شكل قائم طويل مطلق طويل ينتصب إلى أعلى في سمو، ويشق أفقاه الأسطح دلالة على أهميته لأنه رمز لوحدة الله المطلقة.

وعند المتصوفة احتل حرف الألف مكانة كبيرة لأنه في مقام واحد وصار رمزا لوحدة الله[16]، لأن الألف تشتمل على كل شيء كما أن الوحدة الآلهية منبع كل ما في الكون، وقيل عن حرف الألف «أن الألف أول الحروف وأعظمها وهو الإشارة في الألف أي الله الذي ألف بين الأشياء وأنفرد عن كل الأشياء».[17] ومما لاشك فيه أن الخط الكوفي كان إلى جانب مظهره الزخرفي البديع وجماله الفني يحمل في حروفه تعبيرا دينيا « كان ينشر أمام المؤمنين آيات القرآن فكان يبهر أنظارهم ويحرك مشاعرهم ويثير إيمانهم......»[18] ويرى البعض أن ظاهر هذه الحروف لا يهدف إلا لتجميل الأشياء وجعلها أكثر جاذبية، والمفهوم أن هذه الرسوم والكتابات تزين الأشياء وتخفي معنى وأغراضاً ورموزاً خاصة،ولم يتم اختيارها مصادفة دون غرض مقصود فهي مستقرة في خيال وميراث الفنان بعضها ندرية والآخر لاندريه.[19]

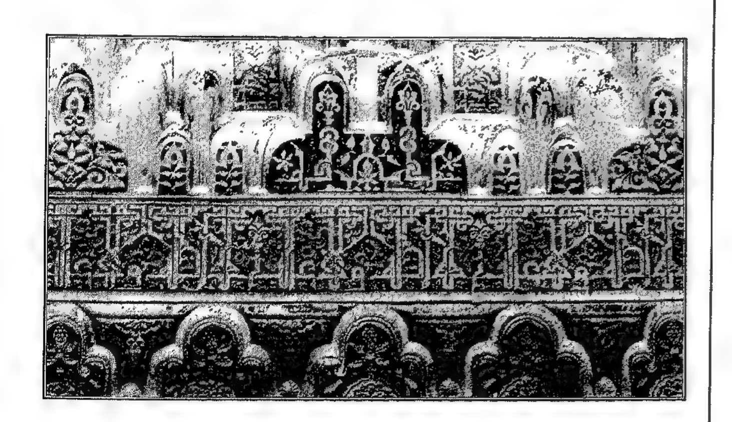
وبالإضافة إلى ما سبق هناك نوع من النقوش الكوفية التي تزين جدران الحمراء وتتخذ الشكل المعكوس أو ما اصطلح على تسميته «طردا وعكسًا» ومن أمثلة هذا النوع النقوش التي تزدان بها قاعة السفراء وبرج الأسيرة وبهو الأسود وهذه النقوش مكتوبة على شكل المرآة وهو تكوين خطي يعكس فيه الجانب الأيمن ما هو في الجانب الأيسر، وقد استخدم الصوفية هذه الطريقة في البداية لتعكس فلسفتهم حول وحدة الوجود فاستخدموا لفظ الجلالة «الله» على شكل مرآة، كما طبقوا هذه الطريقة على النصوص المختلفة لتعلق على جدران خوانقهم لتهيئة المرء للجو الصوفي، ومن الناحية الفنية تمتاز هذه التكوينات دائماً بروعة جمالها وتوزيعها المتعادل الذي يغلب عليه الانسجام والاتزان.[20]

وقد انتشر هذا النوع من النقوش في المغرب والأندلس انتشارا لا مثيل له وأغلب الظن أن ذلك يرجع إلى انتشار نظام الطوائف الحرفية في المغرب الإسلامي، وقد انخرط معظم هؤلاء الحرفيين في صفوف الطرق الصوفية حتى قيل إنه لم يكن في المغرب أحد في العصور الوسطى في الغالب غير منتسب إلى طريقة من الطرق الصوفية،وقد تحولت تلك الطرق إلى تنظيمات اجتماعية ودينية[21]، ولا شك أن انضمام العديد من الصناع والفنانين إلى تلك التنظيمات كان له أعمق الأثر على أعمالهم، وقد وضح فعلاً هذا الاتجاه في أعمالهم المعمارية

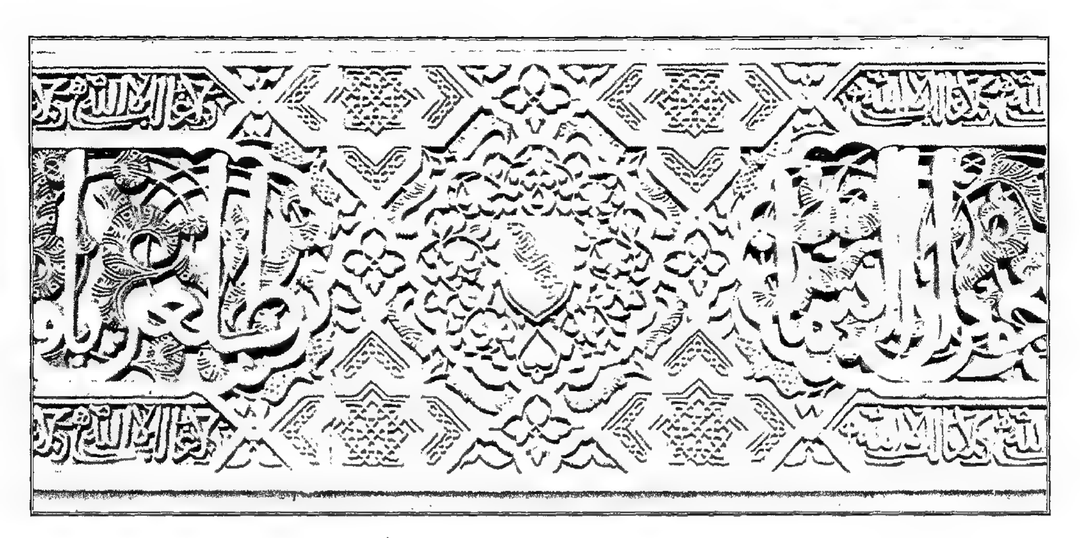
ومنتجاتهم الفنية، ولعل ذلك يفسر ما وصف به الفنانون والمصورون في كثير من الأحيان بأنهم نماذج من التقى والزهد والتقشف.[22]



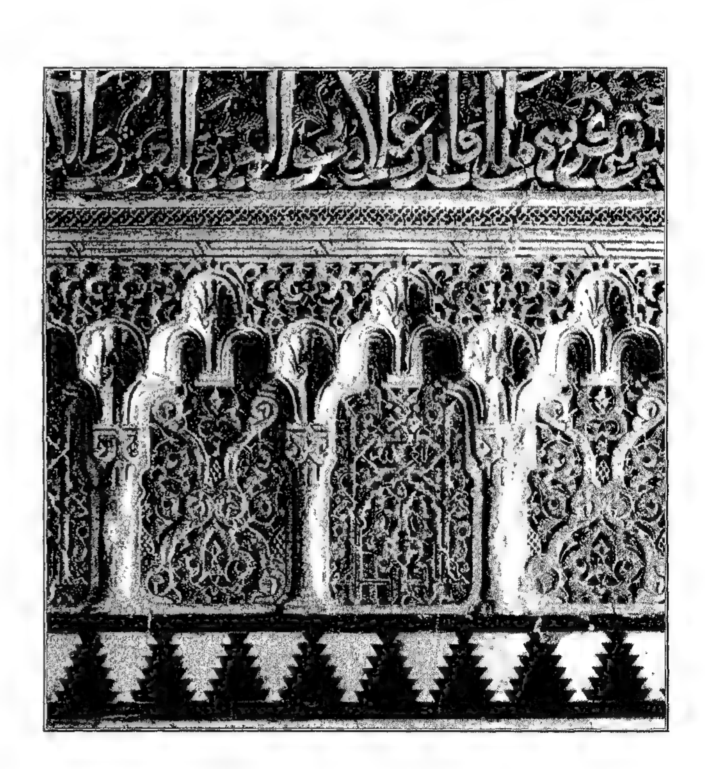
لوحة (171)
شعار بني نصر بالخط الكوفي المضفر



لوحة (172)
شعار بني نصر يتكرر على جدران الحمراء



لوحة (173)
نقوش بالخط الثلث يفصل بينها شعار بني نصر - بهو الريحان



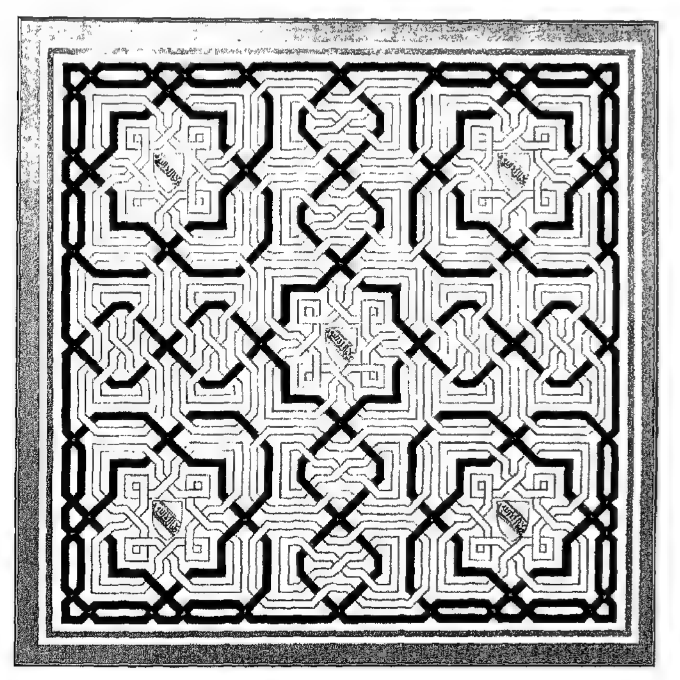
لوحة (174)
تفاصيل من نقوش الشرفة الرئيسية - قاعة السفراء

2- الآيات القرآنية والعبارات الدينية

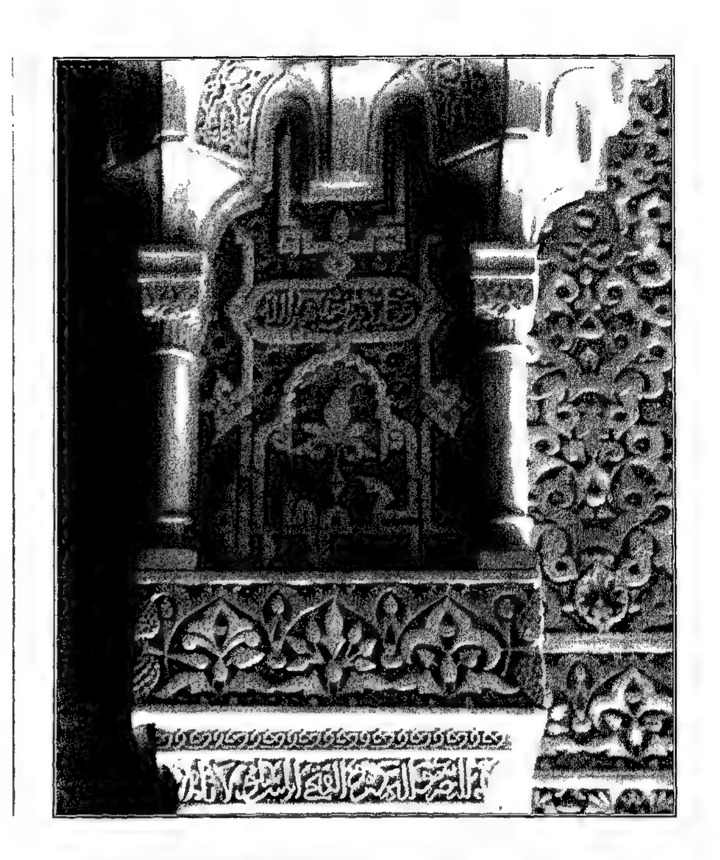
ويلاحظ أن معظم العبارات المنقوشة على جدران الحمراء بالخط الكوفي أو الثلث لا يعدو أن تكون آيات اختارها الفنان من القرآن الكريم[23]، أو كلمات وردت في القرآن واهتم الفنان بتجميل أعماله بها، فكتاب الله معين لا ينضب بتعاليم الإسلام وتشريعاته وهو بالنسبة للفنان المسلم مصدر روحي يستمد منه القيم الروحية التي تؤثر في وجدان المرء وضميره وتحرك مشاعره.[24]

وكثيرا ما نجد لفظ الجلالة «الله» مع نص الشهادتين يتكرر على جدران القاعات والأبهاء في قصور الحمراء، وخاصة بالخط الكوفي لما يحمله اللفظ من قدسية ومعاني تعظيم وإجلال لدى المسلمين، ففكرة الجمال لدى المسلم ترتبط دائما بالتسبيح وهو ذكر كلام الله والثناء عليه، وما الفن الزخرفي الإسلامي إلا تسبيح عميق تتعدد مظاهره ويملأ الكون كصدى لكلامه المكتوب، ممجدا إياه ناشرا آياته فوق كل شئ يصنعه الإنسان.[25]

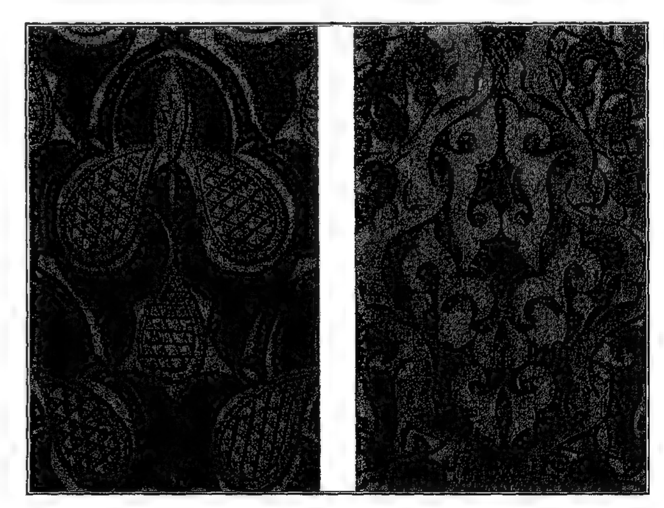
لذلك تتكرر العبارات التالية المتصلة بلفظ الجلالة بكثرة ونشهدها في كافة القاعات مثل: «لاإله إلا الله محمد رسول الله» – «الحمد لله» – «الحمد لله على نعمة الإسلام» – «الحمد لله وحده»– «الحمد لله الشكر لله وحده» – «الله عدة» – «الله عدة لكل شدة»– «الملك لله»– «العزة لله» – «البقا لله»– «اللهم لك الحمد دائما يا الله ولك الشكر قائما».



لوحة (175)
شعار بني نصر يتوسط تكوين هندسي – قاعة السفراء



لوحة (176)
نقوش بالخط الكوفي المضفر والثلث - بهو الأسود



لوحة (177)
عناصر زخرفية نباتية تتكرر على جدران الحمراء

3- كلمات الأمنيات الطيبة وعبارات المدح والثناء

من الكلمات والعبارات التي نراها منقوشة على جدران الحمراء وتحمل معاني ورموز ودلالات عبارات «البركة»، و«اليمن» و«اليمن والأقبال» و«الغبطة» و«الغبطة المتصلة» و «عافية باقية» و «العز القائم» و «السعد والتوفيق».

وتعبر تلك الكلمات والعبارات عن الأمنيات الطيبة باليمن والسعادة وهي كلمات مألوفة نطالعها على الجدران وعلى التحف المختلفة في مشرق الإسلام ومغربه على السواء.[26]

وكانت هذه العبارات والأدعية والألفاظ الدالة على السعادة واليمن والإقبال تنقش على جدران قصور الحمراء لإدخال السرور إلى قلب السلطان، ولتكون لوحة فنية جميلة يشاهدها السفراء والزوار والأصحاب يتفاءلون بقراءتها وتطيب نفوسهم بمطالعتها وتغمر قلوبهم الطمأنينة. فتلك الكلمات والعبارات تجمع بين جمال النقش والزخرفة وبين جمال المعنى والمضمون.

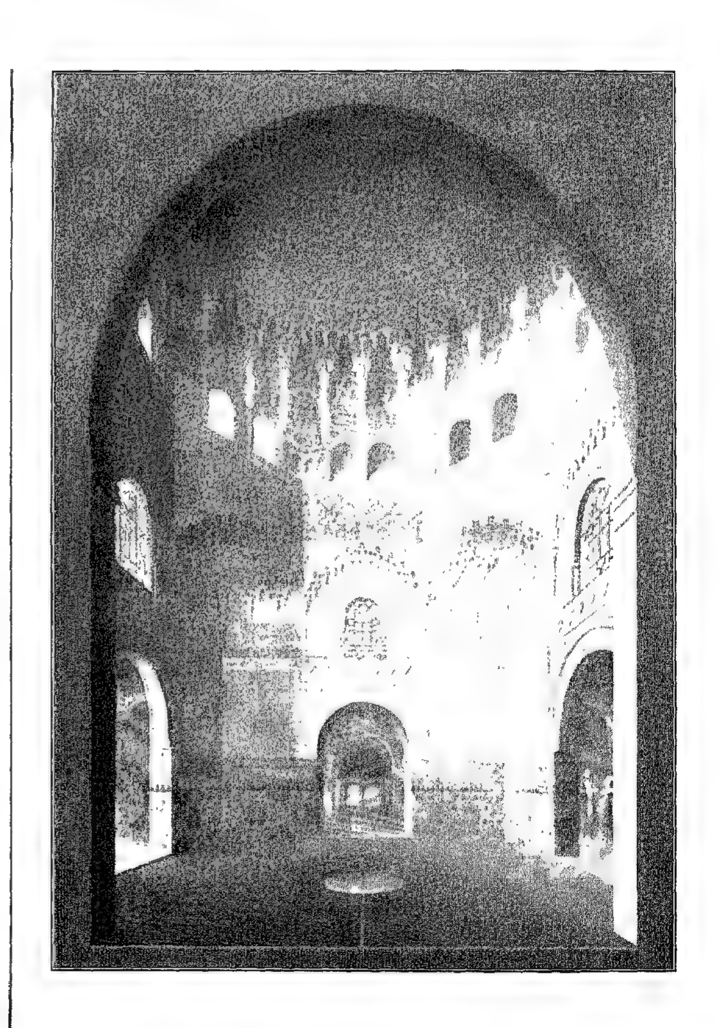
وبالإضافة للكلمات السابقة نجد بعض الكلمات المأثورة ذات المغزى العميق ليطالعها كل من يدخل القصر ويتصل بالسلطان مثل «قليل الكلام تخرج بسلام» و «من حسن كلامه وجب إكرامه»، و«أدخل بحلم وانطق بعلم قليل الكلام تخرج بسلام».

أما الأبيات الشعرية المنقوشة على جدران الحمراء فتتضمن عبارات دعائية وعبارات مدح وثناء، وتمنيات بالعزة والمجد للسلطان، ومنها ما يشتمل على أوصاف دقيقة للمبنى ومحتواه من زخارف وتنميقات تزدان بها عناصره المعمارية وأوصاف للبساتين وما يحف بها من قصور وقاعات، وتضم تلك الأبيات عددا من المصطلحات الفنية والمعمارية المعروفة في تلك العصور[27]، وهي ذات قيمة وثائقية بالغة الأهمية فنحن أمام شاعر وأديب فنان يستخدم المصطلحات الفنية بكل دقة وبأسلوب أدبي رفيع، بعكس المصطلحات التي يكتبها الصناع والحرفيين، والتي وصلت إلينا عن طريق الوثائق وهي مصطلحات كان يستخدمها العامة من الناس.

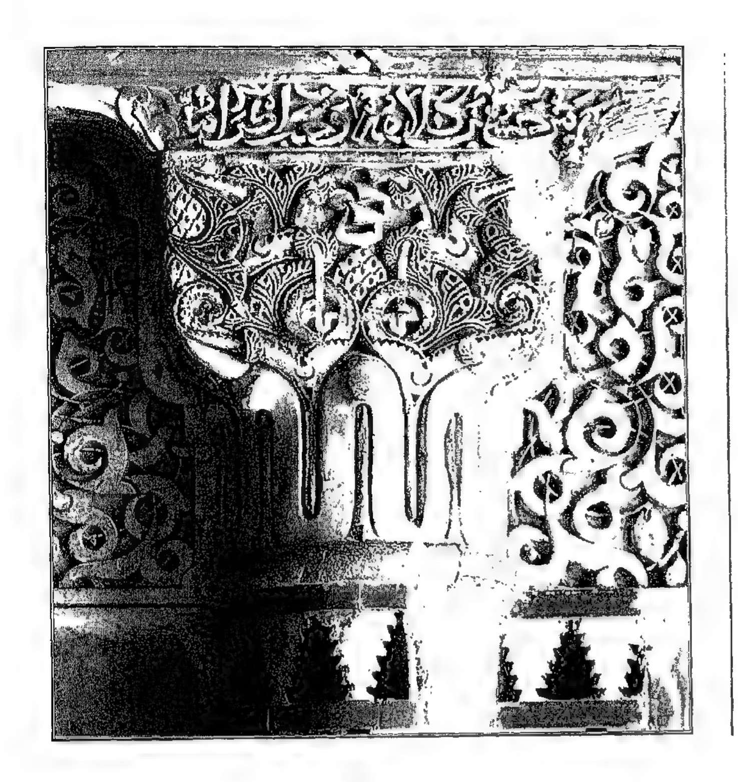
ويستفاد من المصادر الأدبية أن السلطان كان غالبا ما يعجب بإحدى القصائد التي كانت تنظم في الاحتفالات والأعياد فيأمر بنقشها على جدران مبانيه السعيدة.[28] أو يأمر شعراء البلاط بوصف أعمال البنيان والتشييد والزخرفة التي كانت تتم في الحمراء على قدم وساق لتنقش بعد ذلك على جدران القاعات والأبراج[29] في صورة زخرفية بديعة تجمع بين جمال الشكل والمضمون.

وتتضمن الأشعار التي تزين الحمراء في معظمها وصفا للحدائق والنوافير والمتنزهات التي كانت تزين القصور على أيام بني نصر، وتتحدث الأماكن والقاعات بضمير المتكلم عن المبنى الذى يبدوا كعروس في أبهى وأكمل زينتها بفضل الصانع والمعماري الفنان الذي زينها وجملها لكي تبدو في صورة خيالية تحاكي النجوم

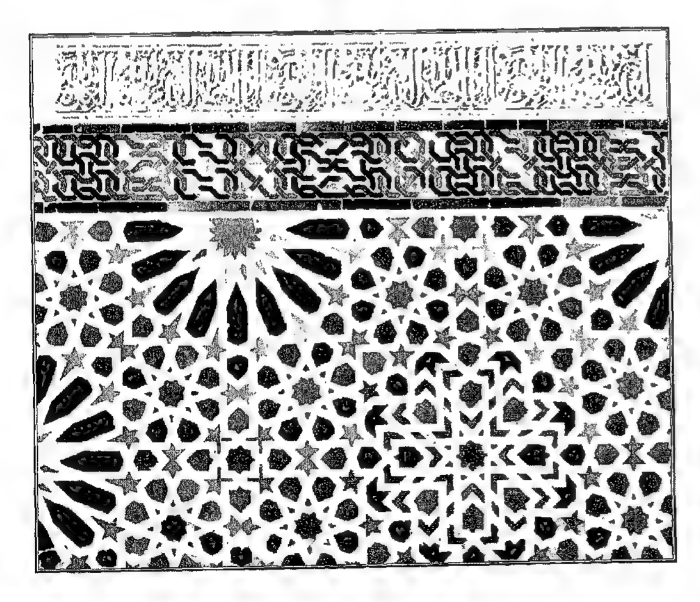
والكواكب وتناجيها السماء، كذلك تضفي الأشعار على السلطان صفة القدسية التي يستمدها من كونه كخليفة يحكم كظل الله في الأرض وهو ما تأثرت به النظم الإسلامية من الفرس ابتداء من العصر العباسي، ويبدو رمز القوة والسلطة دائما يطالعك أينما تذهب في الحمراء سواء في الأشعار أو في النقوش التأسيسية على الأبواب أو في العبارات الدعائية أو في الكلمات المأثورة.



لوحة (178)
قاعة الأختين



لوحة (179)
نقش بالخط الثلث يعلو تاج عمود - قاعة السفراء



لوحة (180)
نقوش بالخط الثلث تعلو تربيعات الزليج -
متحف الحمراء

ثانياً: الألقاب والنعوت والشعارات التي تضمنتها النقوش

استخدمت الألقاب للتفاخر أو للتعبير عن الوظيفة والمنصب الذي يتولاه حاملها، وكانت الألقاب الفخرية تختلف عن ألقاب المهن والوظائف من حيث الصيغة والمضمون، وقد اصطلح الكتاب فيما بينهم على مدلول خاص للقب وفرقوا بينه وبين النعت، فسموا صفات المدح التي ترد بصيغة الإفراد مثل «الشيخ» و «الفاضل» ألقابا والتي تتكون من أكثر من لفظ واحد مثل «مولى أمير المؤمنين» و «نصير أمير المؤمنين» نعوتا، وأخيرا غلب في العرف استعمال كل من النعت واللقب لصفات المدح والتكريم.[30]

وتسلط الألقاب والنعوت الأضواء على كثير من الأحداث السياسية فهي تكشف النقاب عن جوانب غامضة في المصادر التاريخية وتعين على تفهم الكثير من المشكلات المتعلقة بالأحوال والنظم الاجتماعية، لذا فهي وثائق أصيلة عظيمة الفائدة.[31]

ولقد تعرضت الألقاب التي كان يتلقب بها الأمراء وذوو السلطان من الحكام والأمراء في الأندلس للتطور منذ قيام دولة بني أمية، فكان بنو أمية يتلقبون بالإمارة منذ أن بويع الأمير عبد الرحمن بن معاوية بالإمارة في قرطبة 138هـ ولم يقدم الأمراء على التلقب بألقاب الخلافة لإحساسهم بأن الخلافة وحدة لا تتجزأ وأنه لا يجوز أن يتلقب بها إلا من يكون الحجاز في حوزته على حد قول المقري «فكان ألقاب الأول من بني أمية الأمراء أبناء الخلائف»[32] وظل الأمر كذلك إلى أن اعتلى عبد الرحمن بن محمد دست الإمارة عام 300 هـ فتولى والبلاد شعلة تحتدم وجمرة تضطرم، فلما أخضع الثوار والمنتزين وقضى على المارقين والمتمردين وأعاد البلاد إلى سابق وحدتها وواجه أعداء الداء يترصدونه في المغرب وتهددون دولته، ويتمثل هؤلاء في الفاطميين الذين كانوا يسعون إلى القضاء على دولة بني أمية في الأندلس القريبة منهم فاعتزم الأمير عبد الرحمن ضرورة التلقب بألقاب الخلافة حتى يصبح ندًا لهؤلاء الخلفاء ويكتسب أمام شعبه قوة ومضاء يعيناه على مواجهة خصومه، وكانت الخلافة العباسية قد ضعف شأنها واستبد الأتراك بالخلفاء الذين أصبحوا دميات في أيديهم، وشجعه إنتحال الفاطميين للخلافة، على أن يتلقب هو بالخلافة ولم يتردد في إعلان نفسه خليفة في سنة 316هـ وتلقب بالإضافة إلى الناصر لدين الله أمير المؤمنين «بالإمام».[33]

وحذا حذوه ابنه الحكم الذي تلقب بالمستنصر بالله، ثم هشام المؤيد بالله بن الحكم، وسنرى أن الألقاب الخلافية ستتعدد في عصر الفتنة القرطبية كالمستعين بالله والمهدي والمعتلي والمعتد والمستظهر بالله والمستكفي بالله، وبخلاف ألقاب الخلافة لم يتردد الحجاب في التلقب بدورهم بألقاب فخرية، وقد تلقب محمد بن أبي عامر بالمنصور، وهو أول من اتخذ هذه الألقاب التي كانت قاصرة على الأمراء والخلفاء من الأسرة الأموية في الأندلس، وتلقب ولده عبد الملك بلقب المظفر، وتلقب عبد الرحمن شنجول بالناصر.[34]

ولما انهار صرح الخلافة الأموية وتمزقت الأندلس إلى دويلات للطوائف لم يتردد ملوكها في التظاهر بالعظمة فقلدوا الخلفاء في التلقب بالألقاب الفخرية من معتصم ومظفر ومتوكل ومأمون ومستعين بالله ومعتمد ومعتضد.[35]

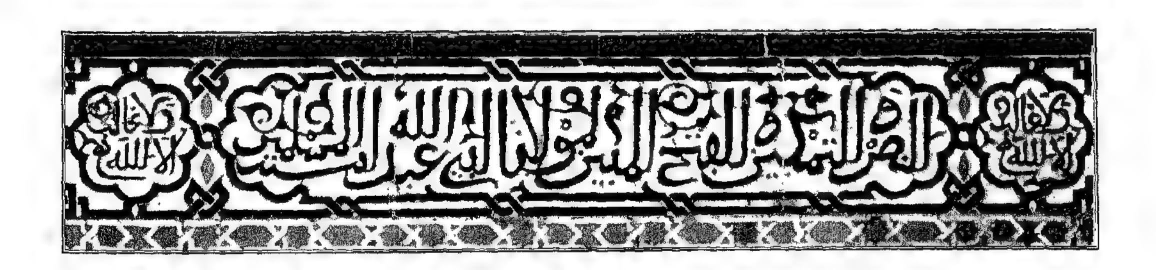
وفي ذلك يقول الشاعر:

مِمَّا يُزَهِّدُنِي فِي أَرْضِ أَنْدَلُسٍ	أَسْمَاءُ مُعْتَمِدٍ فِيهَا وَمُعْتَضِدِ
أَلْقَابُ مَمْلَكَةٍ فِي غَيْرِ مَوضِعِهَا	كَالهِرِّ يَحْكِي انْتِفَاخاً صَوْلَةَ الأَسَدِ[36]

وفي عصر دولة المرابطين (474-520هـ) لم يحاول حكامهم تلقيب أنفسهم بلقب «خليفة» أو «أمير المؤمنين» بل اكتفوا بلقب «أمير المسلمين» وفي ذلك يقول صاحب الحلل الموشية : «ويوسف بن تاشفين كان يدعى بالأمير فلما ضخمت مملكته واتسعت اجتمع إليه أشياخ قبيلته وقالوا له أنت خليفة الله في هذا المغرب وندعوك «أمير المؤمنين» فقال لهم: حاش الله أن أتسمى بهذا الاسم ، إنما يتسمى به خلفاء بني العباس لكونهم من تلك السلالة الكريمة وهم ملوك الحرمين – وأمر كتابه أن يكتبوا عنه «أمير المسلمين» و «ناصر الدين» وكانت علامته الصادرة «الملك والعظمة لله».[37]

وقد وصل إلينا العديد من العملات المرابطية من المغرب والأندلس منقوش عليها لقب «أمير المسلمين».[38]

وخلفت دولة المرابطين في حكم المغرب والأندلس دولة الموحدين (540-620هـ) وقد قامت هذه الدولة على أساس دعوة دينية إصلاحية هدفها تحقيق وحدة إسلامية شاملة وقد تلقب ملوك الموحدين منذ عهد عبد المؤمن ابن علي بلقب «أمير المؤمنين».[39]



لوحة (181)
نقوش بالخط الثلث ترجع إلى عصر السلطان محمد الخامس – بهو الأسود

ونأتي إلى آخر فترة من فترات الحكم الإسلامي في الأندلس وهي دولة بني الأحمر 620-897هـ وكان اللقب الرسمي الذي اتخذه ملوكهم هو السلطان «أمير المسلمين» وقد ورد اللقب منقوشا على مبانيهم وقصورهم وعلى العملة وشواهد القبور والكتابات التذكارية التي وصلت إلينا وترجع إلى عصرهم[40]، وفيما يلي بيان بالألقاب والنعوت التي وردت في الكتابات الأثرية المنقوشة على جدران الحمراء:

1- أمير المسلمين

تلقب به سلاطين بني نصر وكذلك سلاطين بني مرين[41]، وقد سجل هذا اللقب على منشآت السلطان يوسف الأول، فورد منقوشا على باب الشريعة، وقاعة السفراء، وبرج الأسيرة، كذلك ورد اللقب منقوشا على العديد من الكتابات التذكارية والنقوش التأسيسية والعملات التي ترجع إلى عصر يوسف الأول[42]، كذلك ورد هذا اللقب ضمن ألقاب السلطان محمد الخامس في بهو الريحان وفي منشآته في بهو الأسود.

2- لقب مولانا

ذاع استعمال هذا اللقب في المشرق واستعمل بكثرة في العصر العباسي وكذلك في العصر الفاطمي ووصل إلينا منقوشا على العديد من الآثار[43]، ويذكر القلقشندي أن لقب مولانا من أهم ألقاب السلاطين والملوك وقد أوصى الكتاب في دساتيرهم باستخدامه كعلم على السلطان.[44]

وقد ورد اللقب منقوشا على العديد من الكتابات الأثرية وشواهد القبور التي ترجع إلى عهد بني نصر[45]، وقد سبق هذا اللقب أسماء معظم سلاطين بني الأحمر فنشهده في منشآت يوسف الأول في نقوش باب الشريعة وقاعة السفراء وبرج الأسيرة[46]، وفي منشآت محمد الخامس في نقوش بهو الريحان وبهو السود وقاعة الأختين

3- لقب المجاهد

هذا اللقب يذكرنا بالعهد الإسلامي الأول عندما كان الجهاد مبدءا أساسيا في قتال أعداء الإسلام، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم وفي الأحاديث النبوية الشريفة بما يرفع من منزلة الجهاد والمجاهدين في سبيل الله .

ولهذا كان لقب المجاهد من الألقاب الشرفية التي تلقب بها أبطال الإسلام والمناضلون في سبيله من زعماء المسلمين والمحاربين وكبار القادة والأمراء، وسجلت في نقوش تنسب إليهم، ومنهم السلطان الناصر صلاح الدين بن يوسف والسلطان نور الدين محمود[47]، وقد ورد نفس اللقب ضمن ألقاب السلطان يوسف الأول من سلاطين بني نصر الذي كان له دور كبير في الجهاد ضد قوى النصرانية في الأندلس، ويذكر العمري أنه كان يرد في رسم المكاتبة إلى السلطان يوسف الأول «المجاهد عن الدين»، ناصر الغزاة والمجاهدين[48] وقد ورد اللقب منقوشا على جدران برج الأسيرة وفي نقش باب الشريعة[49]، كذلك نشهد هذا اللقب ضمن القاب السلطان محمد الخامس في نقوش بهو الأسود.

4- لقب السلطان

كان هذا اللقب من الألقاب الشائعة في المشرق والمغرب، فقد عرف بالمشرق منذ عصر السلاطين البويهيين والسلاجقة والأتابكة، كما تلقب به الأمراء الذين أسسوا دولا منقطعة انتقلت به الخلافة العباسية في أواسط آسيا ومنهم الغزنويون والخوارزميون والمماليك في الهند، ثم صار لقبا عاما على المستقلين من الولاة يضرب على نقودهم تمييزا لهم عن غيرهم من الولاة غير المستقلين[50]، وقد ورد اللقب منقوشا على كثير من الكتابات التذكارية وشواهد القبور الأندلسية في عصر دولة بني نصر[51]، وكان من بين ألقاب أبي الحجاج يوسف الأول في نقوش باب الشريعة، وورد ضمن ألقاب محمد الخامس في نقوش قاعة الأختين وبهو الأسود وبهو الريحان.[52]

5- لقب الملك

لقب الملك يطلق على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية وقد ورد ذكره في النقوش العربية القديمة، ولم يعرف هذا اللقب بصفة رسمية في صدر الإسلام أو العصر الأموي إذ اقتصر حينئذ على تلقيب الوالي الأعلى بالخليفة أو أمير المؤمنين، والولاة الفرعيين بالعمال أو الأمراء وكان من أثر استقلال بعض الولاة المستقلين يحمل في طياته ضعف السلطة المركزية[53]، وكان من بين الألقاب التي تلقب بها الوزراء العظام في مصر في العصر الفاطمي، أما في الأندلس وقد اتخذه سلاطين بني نصر من بين ألقابهم وورد ضمن ألقاب السلطان يوسف الأول، والسلطان محمد الخامس في معظم النقوش التي وصلت إلينا من عصرهم.

6- لقب الإمام

معناه القدوة ويقال أم القوم في الصلاة فهو إمام، وأطلق في العصر الإسلامي على من يتولى أمور المسلمين من الشيعة وعلى رأسهم أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، ثم شاع في العصر الفاطمي حيث عرف خلفاؤهم[54]، وحذا أمراء بني أمية في الأندلس حذوهم فكان من بين ألقاب بعضهم[55] وعندما تلقب عبد الرحمن الناصر بألقاب الخلافة 316هـ اتخذ لقب الإمام ضمن ألقابه[56]، وقد ورد اللقب في عصر دولة بني نصر ضمن ألقاب السلطان أبي الحجاج يوسف الأول في نقوش برج الأسيرة.[57]

7- لقب المؤيد

ورد اللقب كاسم مفعول من الأيد والمراد أن الله تعالى يؤيده ويقويه، ويعتبر من الألقاب التي تشير إلى تقوي الملقب إذ إنه مؤيد من السماء يأتيه النصر من عند الله وكان اللقب يدخل ضمن تكوين بعض الألقاب المركبة مثل «مؤيد الدولة»، «المؤيد لدين الله»[58] وقد ورد اللقب ضمن ألقاب السلطان يوسف الأول في نقوش قاعة السفراء، وضمن ألقاب محمد الخامس في نقوش قاعة الأختين وقاعة بني سراج.[59]

8- لقب الأشرف

أفعل التفضيل من «شريف» بمعنى عال، وهو من الألقاب «التوابع» المتفرعة من الألقاب الأصول ودونه «الشريف» ثم «الكريم» ثم «العالي» ثم «السامي»، ولقب «الأشرف من أعلى الألقاب في مصطلح دساتير الألقاب في العصر المملوكي وقد أوصى الكتاب باستخدامه»[60]، وقد ورد ضمن نقوش الأبيات الشعرية التي يزدان بها برج الأسيرة[61] كلقب من ألقاب السلطان يوسف الأول.

9- لقب الغني بالله

الغني بالله من الألقاب المركبة، وكان من ألقاب السلطان محمد الخامس وقد ورد في المنشآت التي شيدها في قصور الحمراء، مثل بهو الأسود، وقاعة الملوك، وقاعة الأختين، وبني سراج، كذلك ورد اللقب على العملات التي سكها السلطان محمد الخامس[62].

10- لقب المستعين بالله

من الألقاب المركبة التي أستخدمت في العصر العباسي في المشرق، وانتشر استخدامها في الأندلس في نهاية عصر بني نصر، وقد ورد اللقب في نقوش الحمراء ضمن ألقاب السلطان محمد السابع في برج الأميرات أخر المنشآت المعمارية التي وصلتنا من الفترة الأخيرة لحكم بني نصر في غرناطة، كذلك ورد اللقب على العملات التي وصلتنا من عصر السلطان محمد السابع.[63]

11- شعارات ورنوك سلاطين بني نصر

لما كانت أعمال البناء للمنشآت الكبيرة من مساجد وقصور وقلاع مرتبطة بالحكام من خلفاء وسلاطين وملوك، لذلك كان المعماريون والصناع في أغلب الأحيان يحرصون على تزويد معظم أعمالهم بأسماء المنشئين أو الآمرين بالعمل مصحوبا بألقابهم الوظيفية والفخرية مع تاريخ البدء في العمل والانتهاء منه أحياناً.[64]

وقد جرت العادة أن يتخذ أصحاب المنشآت المعمارية أميرا كان أو سلطانا «رنكا»[65] أو شعاراً خاصا به ينقش على منشآته وثيابه وسلاحه والأدوات المختلفة التي يستخدمها، ووجود الرنك أو الشعار يدل بطبيعة الحال على تبعية المبنى أو التحفة إلى السلطان، وقد سجل شعار السلطان يوسف الأول منقوشا على جدران مبانيه بصيغ وأشكال مختلفة، فتارة على شكل إفريز كتابي مستطيل الشكل نصه (عز لمولانا السلطان الملك أبي الحجاج عز نصره) .

وظهر في قاعة السفراء على شكل الخرطوش البيضي الشكل تتوسطه عبارة «عز لمولانا السلطان أبي الحجاج» يعلوه شكل هندسي مفصص بداخله عبارة نصره الله، يطوق الشعار السابق أشكال على هيئة معينات وتكسو أرضية الرنك توريقات متنوعة الأشكال.[66]

وفي صورة أخرى نرى الشعار يتخذ شكل أفاريز كتابية تدور حول جدران القاعة عدة مرات ونصه «النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي الحجاج أمير المسلمين نصره الله» ويتخذ الشعار هنا شكل عبارات دعائية للسلطان، كذلك نشهد شعار السلطان محمد الخامس بنفس التركيبة السابقة في نقوش بهو الأسود ونصه:

«عز لمولانا السلطان أبي عبد الله الغني بالله»، و«النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي عبد الله أمير المسلمين».

ونلاحظ هنا تشابه الشعارات السابقة الخاصة بسلاطين بني نصر مع الشعارات والرنوك التي وصلت إلينا من عصر سلاطين المماليك مع اختلاف في الشكل، فالشعارات المملوكية تتخذ الشكل المستدير وتنقسم عادة إلى ثلاثة أقسام أفقية ولا توجد بها أية علامات أو رموز وإنما عدا النقوش الكتابية[67]، إذ نقرأ في القسم الأول اسم السلطان، وفي القسم الأول التعظيم له، وفي القسم الأول الدعاء له على الشكل التالي:

1- اسم السلطان.
2- عز لمولانا السلطان الملك.
3- عز نصره.

ومن دراستنا السابقة نستطيع معرفة الألقاب السائدة في الأندلس خلال فترة حكم بني الأحمر، وكذلك ترتيبها وطرق صياغتها وعلاقتها بالألقاب التي وصلت إلينا من العصور السابقة في الأندلس وقد أوضحنا أوجه الاختلاف والتشابه بينها وبين سلسلة الألقاب التي وصلت إلينا من المشرق الإسلامي.

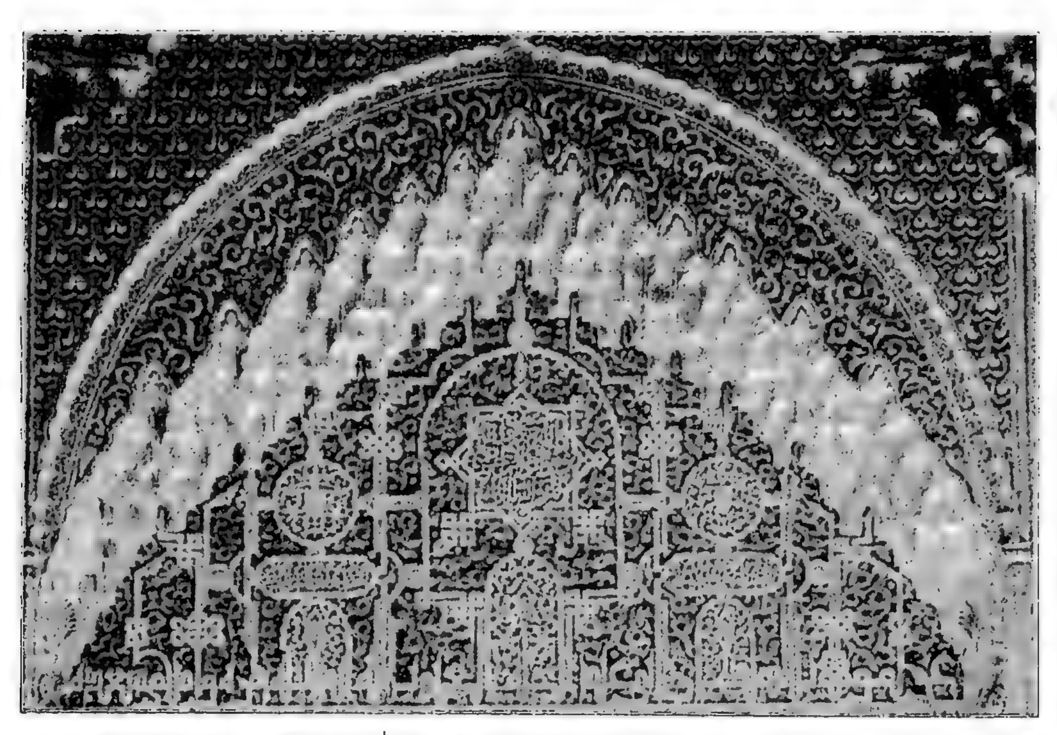
ومن الجدير بالذكر أن ألقاب السلطان أبي الحجاج يوسف الأول المنقوشة على جدران مبانيه كانت تبدأ بلقب «مولانا» ثم بالألقاب الخاصة بالسلطان وهي «أمير المسلمين»، «المجاهد» و«العادل» وهي كلها ألقاب فخرية.[68]

ونستطيع أن نربط بين سلسلة الألقاب السابقة وبين الألقاب التي وصلت إلينا من مصر والشام في العصر الأيوبي، فلقب «المجاهد»من الألقاب التي شاعت في عصور الكفاح والجهاد في سبيل الله وقد اتخذ صلاح الدين الأيوبي، ورد على التحف التي وصلتنا من عهده[69] وقد شاعت سلسلة الألقاب السابقة، وهي «مولانا» –«الملك» – «العادل» – «المجاهد» في سلسلة الألقاب التي اتخذها سلاطين الأسرة الأيوبية في مصر 567-648هـ ووصلت إلينا منقوشة على تحف ترجع إلى عصر صلاح الدين الأيوبي، وأخيه العادل، والسلطان الكامل، والسلطان الصالح نجم الدين أيوب.[70]

ونرجح انتقال سلسلة الألقاب السابقة من مصر والمشرق إلى الأندلس خاصة وأن الكتابات التذكارية التي وصلتنا من الأندلس في العصور السابقة لم تتضمن صيغ هذه الألقاب التي نرجح انتقالها إلى الأندلس في أواخر

العصر الأيوبي وبدايات العصر المملوكي، ومما يؤيد رأينا في هذا المجال وجود اتصالات بين صلاح الدين الأيوبي والمنصور الموحدي وسفارات ومراسلات متبادلة[71] بينهما وكذلك بين سلاطين بني مرين والناصر محمد بن قلاوون وكذلك بين الأندلس ومصر المملوكية.[72]

ومنذ بداية العصر الأيوبي كان المغرب والأندلس مصدرا رئيسيا للرحلة إلى مصر لأغراض الجهاد أو لتلقي العلم أو للتجارة، فقد توافد كثير من المهاجرين المغاربة إلى مصر في العصر الأيوبي والمملوكي، لاسيما فيما يتعلق بالجهاد البحري، وكانت أبواب المغرب مفتوحة دوما لوفود المطوعة إلى مصر والشام ومشاركة أخوانهم المشارقة في جهاد الصليبيين وقد رحب أهل المشرق بجميع المجاهدين والوافدين من المغرب واستعانوا بهم في جيوشهم البحرية[73]، ونستنتج من ذلك وجود مراسلات وعلاقات متبادلة بين الأندلس والمشرق الإسلامي كان لها أعظم الأثر في الفنون والعمارة الإسلامية.[74]



لوحة (182)
نقوش بالخط الكوفي المضفر - شرفة دار عائشة

ثالثا: العناصر الزخرفية والقيم الفنية والجمالية

امتزجت النقوش الكتابية في قصور الحمراء المسجلة بالخط كوفي والثلث بكل مقومات الزخرفة الإسلامية هندسية ونباتية[75]، ويرجع الفضل الأعظم في الاهتمام بهذه العناصر الكتابية والهندسية والنباتية لزخرفة المسطحات المراد تزيينها إلى نفور المسلمين من فن التصوير، وتحرجهم من استخدامه بسبب كراهية الإسلام لهذا الفن الذي دفع الفنان المسلم إلى التماس هذه العناصر لتزيين مسطحاته حيث أتاح استخدامه لها حرية مطلقة لإشباع ميوله الفنية وإبراز حذقه ومهارته في صنعته، وهكذا وضع الفنان النقاش نصب عينيه اصطناع التوريق والتشجير والخطوط الهندسية من دوائر متقاطعة وأطباق نجمية مهادا تبرز من خلاله النقوش الكتابية، فتفنن في صياغتها وأبدع في تشكيلاتها، مطبقا كل خصائص القيم الجمالية من تعادل وتوازن في التوزيع وانسجام وتناسق في التكوين مما جعل للفن الإسلامي ذلك الطابع الزخرفي الأخاذ الذي تميز به عن سائر الفنون الأخرى.[76]

ويتمثل العديد من العناصر الزخرفية المرتبطة بالنقوش المحفورة على جدران الحمراء وتكون مزيجا فنيا رائعا يرتبط ارتباط وثيقا بفنون العمارة والزخرفة، وفيما يلي عرض لأهم العناصر الزخرفية المرتبطة بالنقوش:

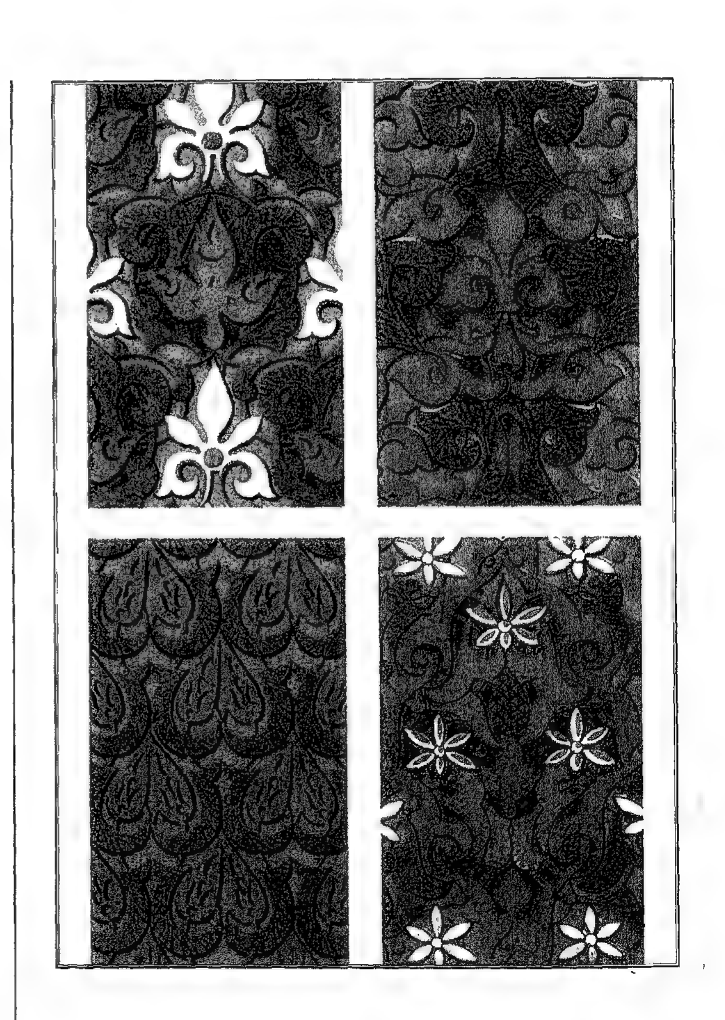
1- الزخارف النباتية «التوريق»

أتقن الفنان الغرناطي في عصر بني نصر الرسوم النباتية ووفق في صياغتها توفيقا كبيرا فكانت أكثر مرونة وأقرب إلى الطبيعة ومن أهم العناصر الزخرفية المستخدمة في زخارفه المراوح النخيلية الكاملة وأنصافها الوريدات والفروع والسيقان النباتية، والتوريقات متعددة الفصوص التي تبدو مبسوطة مرة ومنكمشة مرة ثانية ومنثنية مرة ثالثة، ونراها تظهر مرة مصبعة ومختمة ومرة ملساء.[77]

وكانت التوريقات تختلط عادة بفروع متموجة على شكل فروع مستديرة تتقاطع فيما بينها اتخذها النقاش خلفية لنقوشه الكتابية البارزة في قاعة السفراء، وبرج الأسيرة وبهو الأسود وقاعة الأختين. وتتخذ نهايات الحروف أشكالاً زخرفية متنوعة بتعانقها مع السيقان والفروع والتوريقات النباتية متعددة الفصوص والأشكال كما نرى في نقش باب الشريعة[78] (لوحة 183).

وترتكز النقوش عادة على مهاد من الزخارف النباتية التي تضم رسوما دقيقة لأفرع نباتية مورقة ومتموجة وتكون لفائف تغطي الأرضية التي تقوم عليها النقوش ونلاحظ أن هذا المهاد من التوريق ساعد على إبراز الحروف وإظهار قيمتها الجمالية، لاسيما وأن الخط العربي يتميز بمرونته وقابليته للتشكيل الزخرفي، خاصة وأن حروف الكتابة العربية تحمل في ثناياها كل الصفات والمقومات الزخرفية والشكلية التي ساعدت الخطاطين على التطور والإبداع.[79]

وقد أوحت الفكرة الزخرفية التي تتسم بها النقوش الكتابية العربية للفنانين الأوربيين فكرة الاقتباس من الحروف العربية وكتابتها بالحفر على تيجان الأعمدة بالكنائس، وعلى أقواس بواباتها أو بالتصوير على صفحات الإنجيل والأمثلة على ذلك عديدة ففي مذبح كنيسة أبيط Ovedo بأسبانيا حاول نقاش المذبح أن ينقل حروف البسملة كاملة ولكنه خلط بين حروفها وألصقها فيما بينها وحذف بعضها حتى لا يبقى منها كلمة سليمة، وحاول المعمار الفرنسي في كاتدرائية العذراء بالبوي EL puy تقليد الخط الكوفي فاقتبس من الألف واللام وربطهما بخطوط أفقية تتوسطها حنايا.[80]



لوحة (183)
زخارف نباتية تتكرر على جدران الحمراء

وقد انتقلت تلك التأثيرات منذ وقت مبكر وكان للفن القرطبي تأثير عظيم في كنائس ليون وقشتالة وأرغون وكذلك في أقاليم الأوفرون في جنوب فرنسا فنرى الزخارف والنقوش العربية تنتشر على واجهات الكنائس وعلى التحف والمقتنيات الفنية المسيحية.[81]

2- الزخارف الهندسية

قسم الفنان الغرناطي الجدران إلى قطاعات هندسية لتساعد على التشكيل الزخرفي فتتخذ النقوش مساحات هندسية قوامها المربعات والمستطيلات والأشرطة والأفاريز الطولية والعرضية وتبدو تلك التشكيلات متناظرة ومتماثلة في توزان وتناسق بديع.[82]

كذلك تتنوع الأفاريز التي تطوق الكتابات فهي إما مستطيلة أو مربعة، أو داخل جامات، أو محصورة في عقود كما في نقوش الطاقات التي تكتنف المداخل إلى قاعات وأبراج قصور الحمراء، وكثيرا ما تداخلت العناصر الزخرفية النباتية مع التكوينات الهندسية ونتج من ذلك المزج تشكيلات زخرفية توصل إليها الفنان الغرناطي لأول مرة لم يسبقه إليه أحد.[83]

وتنحصر الزخارف الهندسية في النقوش الكوفية التي تتمثل في نقوش قاعة السفراء وبرج الأسيرة فنهايات الحروف تحتوي على ضروب شتى من الجدائل والضفائر والعقد التي ينتج عن تشابكها وتعانقها أروع التشكيلات الهندسية، ومن أجمل التكوينات الهندسية التي تنتج عن تشابك الحروف وتداخلها نقش المدخل إلى قاعة السفراء ونصه «ولا غالب إلا الله» تتكرر مرتين وينتج عن نهايات الحروف وخاصة الألفات واللامات خطوط وجدائل لولبية ومنكسرة تتداخل وتتقاطع وتحصر بينها جامات وصوراً تتخذ أشكالا هندسية في غاية الروعة، وساعد على ذلك مرونة الحروف العربية وقابليتها للتشكيل الزخرفي فهي تتكون في معظم الأحيان من خطوط عمودية وأفقية يسهل وصل بعضها ببعض، كما يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلا يظهر فيه الجمال والاتصال والتناسق.

ويظهر في النقوش الكتابية التي تزين جدران الحمراء عنصر التماثل والتناظر في أروع صورة في النقوش الكتابية التي تتخذ الشكل المعكوس أو المعروف طردا وعكسا على شكل «المرآة» وهو تكوين كتابي هندسي يعكس فيه الجانب الأيمن ما هو في الجانب الأيسر. وتجمع الحشوات الزخرفية التي تزين جدران الحمراء بين العناصر الفنية التي تميز بها الفن الإسلامي فكل حشوة تجمع بين العناصر الزخرفية النباتية والهندسية والكتابية في صورة من أجمل التكوينات الزخرفية في الفنون العالمية، ويطلق الأستاذ فرناندث بويرتاس على هذا التشكيل الزخرفي في دراسته لقصر البرطل[84] «التكوين الزخرفي بوظائفه الثلاث الهندسية والنباتية والكتابية».

3- الألوان والقيم الفنية والجمالية

استعمل الفنان المسلم الألوان وتفوق في استخدامها تفوقا كبيرا وكانوا يفضلون الألوان التي ورد ذكرها في القرآن الكريم كالأخضر والأحمر والأصفر ولون الذهب والفضة، واستخدموا معاني خاصة للألوان، فقالوا أن السندس هو الأخضر الفاتح، والاستبرق عند الرسامين والمزخرفين، هو الأزرق، وفضلوا الأحمر الداكن على غيره وسموه المرجان لورود اللفظ في القرآن الكريم، ومن هذا القبيل سموا اللون الأبيض باللؤلؤ، أما الأحمر القاني فقد سموه بالياقوت، واللفظ قرآني أيضاً، ومعنى ذلك أن الفنانين المسلمين ظلوا في أعمالهم دائما مرتبطين بالقرآن الكريم، مما أضفى على أعمالهم جمالا وسحرا روحيا.

من العوامل التي أبرزت جمال النقوش الكتابية في قصور الحمراء والعناصر الزخرفية المنبسطة تحتها اختيار الألوان المناسبة[85] التي تشيع الجمال على التشكيلات الزخرفية وأهمها اللون الذهبي والأحمر والأزرق والأخضر[86] وهي من الألوان التي استخدمها النقاش[87] في زخرفة جدران قاعات وقصور الحمراء وهي ألوان شاع استخدامها في الفنون الإسلامية[88]، وطريقة إعداد هذه الألوان هي أن يكسي الجدار بطبقة من الجص ثم يطلي من فوقها بالألوان المختلفة ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف الجص حتى تتشرب الجدران الألوان وبذلك يتفادى سقوطها، وأحيانا كانت تستخدم الألوان أثناء إعداد الزخارف الجصية في القوالب.[89]

واستعمال اللون الأحمر والأزرق واللون الذهبي وترتيبها وتوزيعها على الجدران والنقوش يدل على براعة ومهارة في التنفيذ ودقة في الأداء ومعرفة بالمعاني الرمزية للألوان وما تحدثه من تأثير في النفس والذهن.

وقد استخدم الفنان اللون الأحمر والذهبي في أساس النقوش وصبغت حواجزه الجانبية باللون الأزرق على مدى واسع لتعديل التأثير الذى ينجم عن اللون الأحمر والذهبي[90]، أما بقايا اللون الأخضر والأسود والأرجواني فهي نتيجة لأعمال الترميم العشوائي التي قام بها الأسبان في القرون الماضية على غير أساس علمي وعدم فهم للألوان وانسجامها كما يذكر جوستاف لوبون.[91]

ولا يخفى ما للألوان من تأثير جمالي وزخرفي وفق الفنان الغرناطي غاية التوفيق في توزيعه على نحو يثير النشوة والجمال ويسبغ على المسطحات المزخرفة رونقا بلغ إلى حد يدعو المرء إلى التأمل دون كلل أو ملل مع إحساس بتخدير في المشاعر نتيجة طبيعية لما تحققه التشكيلات الرائعة بألوانها المتدرجة الهادئة في النفس من باب اللذة المكتسبة للنفس عن طريق حاسة البصر[92] «إن النفس تبتهج بما كان من الأجسام له اللون الأحمر والأخضر والأصفر والأبيض، البسيط منها والمركب، فنظر هذه الألوان يوجب راحة النفس ولذة القلب وسرور العقل ونشاط الذهن وتوفر القوى، وذلك لأنها ألوان مشرقة نيرة، فالنفس لإشراقها ونورانيتها تميل إلى ما ناسبها».[93]

ولا شك أن عرفاء العمارة والفنون في عصر بني نصر وفقوا غاية التوفيق في إبراز القيم الفنية والجمالية[94] عن طريق الربط بين جمال الزخارف والنقوش، ونجحوا في مزج المنظر الطبيعي بالبناء، وخلطوا بين الأدواح والأشجار وبين البوائك والعمد، ومما لا شك فيه أن مزج التوريقات الحية بالتوريقات والنقوش الجصية الملونة التي تكسو كافة الجدران كان له أعظم الأثر في إحداث تأثير جمالي بسيط في مظهره قوى في تأثيره في النفس، فقد استطاع العرفاء والفنانون تسخير الزخرفة التي افتنوا بها في إبراز التوازن والتناسق الذي يعتبر من أخص مميزات الفن الإسلامي، وكأنما ينظمون قصيدة أو ينشدون لحنا يثير النشوة والإعجاب.

وتبدو مقاييس الجمال الغرناطية في أبهى صورة في قصور الحمراء كما يصورها الأديب الأسباني الشهير جارسيا لوركا بقوله «غرناطة ليست من المدن التي تقع على ساحل البحر ولا على ضفاف نهر كبير، فالناس في تلك المدن بحكم موقعها يذهبون ويجيئون ويرون آفاقا جديدة، أما غرناطة فتقوم على جبلها وحيدة منفردة منعزلة، وكأنما لامنفذ لها تطل منه على العالم إلا من أعلى: من قبل السماء والنجوم[95]، وهي لذلك زاهدة في الرحلة والمغامرة، منطوية على نفسها في قناعة وأستكانة أشبه بتوكل المتصوفة، وفلسفة الجمال في غرناطة تقوم أيضاً على هذا الأساس، فهي هنا لاتعتمد على الضخامة والروعة، وأنما على الصغر المتواضع والدقة المتناهية، ولهذا فإن الرمز الذى تجمل فيه مقاييس الجمال الغرناطية إنما هو قصر الحمراء، فهو قصر صغير ليس فيه عظمة مسجد قرطبة الهائل المنيف، ولا فخامة قصور إشبيلية الأنيقة، ولكن جماله ينحصر في الصغر والدقة واحكام زخارفه العربية التي تكاد تخلو من الفراغ.[96]

وختاماً نذكر عبارة الأستاذ جارثيا جوميث التي يقول فيها: إن الشعر الأندلسي انتهى به المطاف في غرناطة ليموت على جدران الحمراء في أبهى صورة[97] وفيٍ قول آخر يذكر أنها أجمل طبعة لديوان شعر في الحمراء، ونتفق معه في تفسيره للطبعة الفخمة المذهبة للشعر العربي على جدران ونافورات الحمراء، ولانتفق معه في موت الشعر الأندلسي على جدران الحمراء، بل نقول ليحيا وينتشر ويترجم إلى جميع اللغات التي تكتب عن الحمراء، ويطالعه ويستمتع به كل من يزور الحمراء أو يقرأ عنها، وليظل هذا الشعر ضمن عمارة الحمراء معينا لاينضب للأدباء والشعراء والفنانين، ولنسمع صدى الحمراء يتردد في الأغاني الشعبية «الرومانث الأسباني»[98] ضمن حوار بين الملك دون خوان وابن الأحمر نقتبس منه:

– يا ابن الأحمر
مسلم من حي المسلمين
أية قلاع تلك
شاهقة الأرتفاع، ساطعة الضوء

– هي الحمراء ياسيدي
وبجانبها المسجد المضيء

أما المباني الأخرى،
ذات النقوش البديعة
فالعربي الذي أتقنها
كان يومه بمائة دينار

– وهنا تكلم الملك دون خوان:
أنا أعشقك يا غرناطة
وأتمنى أن تزفي لي كعروس معجبة
وسوف أهبك صداق إشبيلية وقرطبة

–متزوجة أنا يادون خوان ولست بأرمل
والعربي الذى يقتنيني يتفانى في حبي الأمثل

لوحة (184)
السلطان أبو عبد الله
يسلم غرناطة للملكين الكاثوليكيين



الحواشي

(1) فريد شافعي، العمارة العربية، ص 268 ، 269، عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، ص 90-95.

(2) المقري، نفح الطيب، ج، ص؛ مجهول، نبذة العصر في اخبار دولة بني نصر، ص 15.

(3) عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص 20-25؛ عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، ص 20.

(4) أنظر الدراسة الوصفية (نقوش برج الأسيرة).

(5) بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية، ص 14، أندريه باكار، المغرب والحرف التقليدية في العمارة، ص 20.

(6) ابن الخطيب، اللمحة البدرية، ص 34.

(7) ابن الأحمر، مستودع العلامة ومستبدع العلامة، ص 21.

(8) ابن الأحمر، مستودع العلامة، ص 22.

(9) أندريه باكار، المرجع السابق، ص 20.

(10) عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، ص 110، عفيف بهنسي، الخط العربي، ص 63.

(11) انظر كتاب ابن الأحمر مستودع العلامة ص21-22، عبد الهادى التازى، التاريخ الدبلوماسي للمغرب (القسم الموحدي)

(12) ابن الأحمر، مستودع العلامة، ص 21، 22، وراجع الوثائق العربية الغرناطية التي نشرها سيكو دي لوثينا بالمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد.

(13) ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص 19-20.

(14) ماري شميل، التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي، مجلة فكر وفن، عدد 3، ألمانيا الغربية 1964، ص 29.

(15) يذكر التهانوي، حرف العين من الحروف النورانية وهي حروف فواتح السور القرآنية وتسمي أيضاً حروف الحق والحروف العليا، انظر:
التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج2، تحقيق لطفي عبد البديع، دار الكاتب العربي، القاهرة 1969، ص 68.

(16) عفيف بهنسي، الخط العربي، ص 65.

(17) مارى شميل، التشبية بالحروف ، ص 38، 39، عفيف بهنسي، الخط العربي، ص 65.

(18) أحمد فكرى: ما شاء الله، مجلة الكاتب المصري، مجلد 1،عدد 4يناير 1946، ص 70.

(19) هيلدازالوشر، رمز وزخرفة، مجلة الكاتب المصري، عدد 25، أكتوبر 1947، ص9. وعن الرمز في الفن الإسلامي، أنظر: بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية، ص 9، اتنجهاوزن: الفنون الزخرفية، مقال في كتاب تراث الإسلام، ص 72. عن الرمز في الفن الإسلامي، انظر:
Grabar, The formation of Islamic art, London 1973, pp. 45-60.; Povon Maldonado: Arte, Simbolo Y emblemas en la espana musulmana "Al – Qantara " vol. VT, Madrid 1985, pp. 397 – 410.

(20) حسن المسعود، الخط العربي، ص 132، وانظر أيضا للمزيد عن هذا النوع من الخطوط
Burckhardt, Art of Islam, P. 50.

(21) مختار العبادي، الحياة الاقتصادية في الدولة الإسلامية، مقال في كتاب «تاريخ الحضارة الإسلامية» الكويت 1986، ص 322، حسين مؤنس : المساجد، ص 228، 229. وعن نقابات الصناع والحرفيين في العصر الإسلامي، انظر: برنارد لويس، النقابات الإسلامية، ترجمة عبد العزيز الدوري، مجلة الرسالة، عدد 355، القاهرة 1940 ص 786.

(22) اتنجهاوزن، الفنون الزخرفية والتصوير، مقال في كتاب تراث الإسلام، ص 82. لمزيد من التفاصيل عن هذا الاتجاه في دراسة الفنون الإسلامية، أنظر :
Burckhardt, Art of Islam.
وعرض د. سعد زغلول هذا الموضوع في مؤلفه العمارة والفنون في دولة الإسلام. ص 110-111.

(23) القرآن الكريم مليء بعبارات الدعاء وبالحكم الغالية والصور البلاغية الرائعة التي لابد وأن تحرك كل فنان موهوب، ولهذا فقد اتخذ الفنان المسلم من الأيات القرآنية مادة خصبة لفنونه، بما أضفى على أعماله جمالا وسحرا لاتخطئه العين. أنظر: مارسيه، الفن الإسلامي، ص 17؛ حسين مؤنس، المساجد، ص 153، أندريه باكار، المغرب والحرف التقليدية في العمارة، ص 20.

(24) يوجد العديد من الآيات القرآنية من سورة يوسف وسورة الفلق وسورة الإخلاص تزين منشآت يوسف الأول، وقد اختارها الفنان للتبرك بها ولما لها من جمال ورونق في الشكل والمضمون. انظر نص الأيات القرآنية في الفصل الخاص بالدراسة الوصفية.

(25) مارسيه، الفن الإسلامي، ص 17؛ أندريه باكار: الحرف والصناعات التقليدية، ص 20.

(26) زكي حسن، أطلس الفنون، ص 411، 412، 414؛ زكي حسن، فنون الإسلام، ص 234؛ فييت، دليل موجز لدار الآثار العربية، ترجمة زكي حسن، القاهرة، 1939، ص 26.

Flury, Ornamental Kufic inscriptions on pottery, pp. 1744- 1763;
Rachid Bourouiba, L'art Musulman en Algerie, p. 129.

(27) أنظر الفصل الثالث الخاص بالدراسة الوصفية للنقوش.

(28) ديوان ابن الخطيب، ص 347، 376، 420، ديوان ابن الجياب، ص 138.

(29) المقري، نفح الطيب، ج7، ص 167؛ المقري، أزهار الرياض، ج2، ص16.

Garcia Gomez, Poemas Arabes, p. 43.; Rubiera, La Arquitectura en La Literatura Arabe, pp. 149 – 152.

(30) القلقشندي، صبح الأعشى، ج5 ، ص 438 ، 439، حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، القاهرة 1988، ص1، 2، حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج1، المقدمة.

(31) عبد العزيز سالم، التاريخ والمؤرخون العرب، ص 151؛ عبد العزيز سالم، حول مصادر للتاريخ الإسلامي لا يستخدمها المؤرخون، ص 144.

(32) المقري، نفح الطيب، ج1، ص 313، المقري، أزهار الرياض، ج2، ص 258.

(33) ابن عذارى، البيان المغرب، ج1، ص 156، 157؛ ابن الخطيب: أعمال الأعلام، ق2، ص33؛ المقري: نفح الطيب، ج1، ص 313، 314؛ عبد العزيز سالم: في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، ص 323؛ أحمد مختار العبادي، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، ص 70، هذا وقد وردت إلينا ألقاب الخلافة على العديد من النقوش والكتابات التذكارية التي ترجع إلى عصر عبد الرحمن الناصر، انظر:

Levi Provencal, Inscripctiones, pp. 47 – 48.

وصلت إلينا العديد من العملات التي ترجع إلى عبد الرحمن الناصر منقوشا عليها ألقاب الخلافة ونصها «الإمام الناصر لدين الله عبد الرحمن أمير المؤمنين أيده الله»أنظر:

Codera, Numismatica Arabigo – Espanola, Madrid,187, p. 80.

(34) ابن عذاري، البيان المغرب. ج2، ص 233، 253، ابن الخطيب: أعمال الأعلام. ج3، ص 197-203، المقري، نفح الطيب، ج1، ص 214، عبد العزيز سالم: في تاريخ وحضارة الإسلام، ص 325، حسين مؤنس ، معالم تاريخ المغرب والأندلس، ص 354، 355.

(35) مختار العبادي، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، ص 95، عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام، ص 17.

(36) المقري، نفح الطيب، ج1، ص 214.

(37) مجهول، الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، تحقيق سهيل زكار، وعبد القادر زمامة، الدار البيضاء 1989، ص29،،عبد العزيز سالم، المغرب الكبير، ص 717.

(38) Codera: Numismatica Arabigo - Espanola,p.168.

هذا وأول من تلقب من أمراء المرابطين بلقب أمير المسلمين وناصر الدين هو يوسف بن تاشفين غير أنه لم ينقش هذا اللقب على نقوده الذهبية والفضية، ويعتبر أول من أحدث ذلك هو ابنه يوسف.، صالح بن قربة: المسكوكات المغربية، ص 571، أنظر أيضاً، حسن محمود، قيام دولة المرابطين، القاهرة، 1957، ص319، حمدي عبد المنعم، تاريخ المغرب والأندلس في عصر المرابطين، الإسكندرية 1987، ص 253.

Codera: op. cit, p. 221.

(39) المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 192، 193، عبد العزيز سالم، المغرب الكبير، ص325، هذا وقد ورد لقب أمير المؤمنين منقوشا على عملات الموحدين في الأندلس، أنظر:

Codera: op. cit., p. 221.

(40) وجدير بالذكر أن المراسلات كانت تخرج من الحمراء إلى الجهات المختلفة متضمنة اللقب الذي اتخذه سلاطين بني نصر وهو «أمير المسلمين»، بالإضافة إلى الألقاب الأخرى الخاصة بالسلاطين مثل «مولانا» و«الغالب بالله» و«المجاهد» و «المقدس» أنظر: ابن الخطيب، الإحاطة ،ج1، ص 142، المقري: نفح الطيب، ج1، ص 323، 515، ج6، ص 272، مجهول، أخر أيام غرناطة، ص 172، 176، 178.

(41) القلقشندي، صبح الأعشى، ج6 ، ص 129؛ ابن الخطيب،الإحاطة، ج1، ص 142؛ حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص 193.

(42) Levi Provenca, Inscripciones, p.147; Rodreguez, Numismatica Nasri, Madrid 1983.34; Codera, Numismatica Arabigo-Espanola,p. 238.

(43) حسن الباشا، الألقاب، ص 519.

(44) القلقشندي، صبح الأعشى،ج6،ص305.

(45) Provencal, op. cit, p.147.

(46) انظر الدراسة الوصفية.

(47) القلقشندي، صبح الأعشى، ج6، ص 26،حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص451، حسين عليوة، الكتابات الأثرية، ص 30.

(48) العمري، التعريف بالمصطلح الشريف، ص 388.

(49) انظر الدراسة الوصفية لنقش باب الشريعة.

(50) القلقشندي، صبح الأعشى، ج5، ص447، 448، حسن الباشا: الألقاب، ص 323.

(51) Levi provencal: Inscriptions, p. 147.; Lafuenta alcantra: Inscripciones, p. 85. 137

(52) انظر الدراسة الوصفية.

(53) القلقشندي، صبح الأعشى، ج9 ، ص 403؛ حسن الباشا؛ الألقاب، ص 496، 497.

(54) المرجع نفسه: ص 166.

(55) عندما أقام الأمير محمد مقصورته بجامع قرطبة وعق نقوش المسجد قال الشاعر مؤمن بن سعيد: لعمري لقد أبدى الإمام تواضعا فأصبح للدنيا وللدين جامعا كذلك يسمى المؤرخ القرطبي معاوية بن هشام بالإمام في نص أورده ابن حيان نقلا عنه.، ابن حيان: المقتبس، تحقيق دكتور محمود مكي، ص 220.

(56) المقري، نفح الطيب، ج1، ص 214.

(57) انظر الدراسة الوصفية (الفصل الثالث).

(58) ابن الخطيب، أعمال الأعلام، ج3، ص 49؛ ابن عذاري: البيان المغرب، ج2، ص 253.

(59) انظر الدراسة الوصفية (الفصل الثالث).

(60) القلقشندي، صبح الأعشى، ج6، ص 115، حسن الباشا، الألقاب، ص 160.

(61) انظر الدراسة الوصفية (الفصل الثالث).

(62) Rodreguez, Numismatica Nasri, p 35.

(63) Rodreguez, Numismatica Nasri, p 36.

(64) حسن الباشا، الفنون الإسلامية، ج3، ص 1352، حسين عليوة، الكتابات الأثرية، ص 26.

(65) الرنك، كلمة فارسية الأصل معناها (اللون) وفي العصر الإسلامي أصبحت تطلق على الدائرة أو الشكل البيضي الذي ينقش على العمائر والتحف وقد شاع استخدامها في العصر المملوكي، وتنقسم الرنوك إلى قسمين: رنوك مصورة، ورنوك كتابية، والرنوك المصورة بها صور مثل الكأس أو السيف أو الدواة وهي في أغلب الأحيان خاصة بالأمراء، أما الرنوك الكتابية فهي خاصة بالملوك والسلاطين مثل رنك السلطان الأشرف أبي النصر قايتباي ويطلق عليها اسم خرطوش، والخرطوش عبارة عن دائرة مقسمة إلى ثلاثة أقسام أو ثلاثة شطوب، شطب أوسط يليه قسمان آخران أحدهما أعلاه والآخر أسفله. لمزيد من التفاصيل عن الرنوك، انظر: محمد مصطفى، الرنوك، مجلة الرسالة، عدد 400، القاهرة، 1941م، ص268-280؛ أحمد عبد الرازق، الرنوك في عصر سلاطين المماليك، مجلة الجمعية التاريخية، مجلد 21، 1974، ص 75، 79؛ أحمد عبد الرازق، الرنوك والشارات على التحف الإسلامية، مجلة المتحف، عدد 4، الكويت، 1986، ص10.

Mayer, Saracenic Heraladry Oxford, 1933, pp. 4- 15.

ورد إلينا العديد من التحف الأثرية التي نقش عليها شعار السلطان أبي الحجاج، ومن تلك التحف البلاطات الخزفية المحفوظة في متحف بنلسية دي دون خوان.

Torres balbas: Ars Hispaniae, p. 179.

(67) انتشرت الرنوك المصورة في العصر الأيوبي مثل رنك النسر الذي يعبر عن الشجاعة وفي عصر المماليك اتخذ الظاهر بيبرس رنك «الفهد» أو السبع الذي يرمز إلى الشجاعة، وانتشرت بعد ذلك الرنوك الكتابية وهي خاصة بالسلاطين ونرى أمثلة لذلك في منشآت المماليك بالقاهرة. راجع: أحمد عبد الرازق، الرنوك والشارات على التحف الإسلامية، ص 10، محمد مصطفى، الرنوك، ص 70، 75.

(68) نلاحظ أن بعض الألقاب كان يستخدم كلقب فخري أو وظيفي، ولكن ورد اللقب بعد اسم الملقب به مباشرة يدل على أنه لقب وظيفي أما ورود الألقاب قبل الاسم كما نلاحظ في الألقاب السابقة فيعني أنها ألقاب فخرية، من هنا نلاحظ أن مكان اللقب في سلسلة الألقاب يوضح في معظم الأحيان ما إذا كان هذا اللفظ لقبا فخريا أو وظيفيا.، حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص 111؛ حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج2، ص 1341، حسين عليوة، الكتابات الأثرية، ص 29.

(69) زكي حسن، أطلس الفنون، ص 461 وعن ألقاب الجهاد والقتال في سبيل الله التي اتخذها سلاطين الأسرة الأيوبية، انظر حسن الباشا، الألقاب الإسلامية، ص 115.

(70) زكي حسن، أطلس الفنون، ص 461؛ عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص 46، 49، 87، 88.

(71) عن العلاقات السياسية المتبادلة بين صلاح الدين والموحدين، انظر: سعد زغلول عبد الحميد، العلاقات بين صلاح الدين وأبي يوسف يعقوب المنصور الموحدي، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مجلد 6، الإسكندرية 1953، ص 84، 85؛ السيد عبد العزيز سالم، المغرب الكبير (العصر الإسلامي)، ص 803، مختار العبادي، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، ص 115.

(72) عبد العزيز الأهوائي، سفارة سياسية من غرناطة إلى القاهرة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد 16، القاهرة، 1954، ص 18.

(73) مختار العبادي، دور المغاربة في الحروب الصليبية في المشرق العربي، مقال في كتاب بحوث في تاريخ الحضارة الإسلامية في ذكرى أ.د. أحمد فكري،

الإسكندرية 1983 ص 84، مختار العبادي، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، ص 115-120.

(74) من المعروف وجود صلات فنية متبادلة بين الأندلس والمشرق الإسلامي وقد انتقل العديد من التأثيرات الأندلسية إلى مصر منذ العصر الفاطمي حتى نهاية عصر دولة المماليك، وتتمثل تلك التأثيرات في نظام المآذن ذات القاعدة المربعة، وفي القبوات التي تختلط فيها المقرنصات بالضلوع البارزة المصلبة، وفي الأشكال العديدة للعقود الأندلسية التي انتشرت في المنشآت المصرية، وفي العقود المتجاوزة والعقود المتشابكة والعقود المتقاطعة، وقد طغت التأثيرات الأندلسية على النظام المعماري لأسوار الإسكندرية في العصر الأيوبي، فقد كانت مزودة بأسوار أمامية على النحو المعروف في أسوار أشبيلية وبطليوس زمن الموحدين. أنظر: السيد عبد العزيز سالم، من جديد حول التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد، مجلد 21، مدريد 1982، ص 134؛ عبد العزيز سالم، قرطبة حاضرة الخلافة، ج2، ص 61.
Salem, De nuvo sobre la influncia de Al – Andalus en el arte musulman de Egipto, pp. 214 – 216.
وعن الصلات الاقتصادية والسياسية والعلمية بين مصر والأندلس أنظر: عبد العزيز الأهواني، سفارة سياسية من غرناطة إلى القاهرة، ص 18؛ أحمد الطوخي، مصر والأندلس، الإسكندرية، 1988، ص 10-15.

(75) اختلف العلماء حول أصول العناصر الزخرفية التي ترتبط بالكتابة العربية فيرجع بعضهم تلك الزخارف إلى أصول قديمة بيزنطية وقبطية وساسانية وقد اختلف البعض الآخر حول أسبقية البلاد الإسلامية إلى ابتكار تلك النقوش، فبعضهم يرجعها إلى بعض البلاد سواء مصر أو العراق أو المغرب، ونلاحظ أن كل فريق من العلماء المستشرقين قد رجح كفة الحقل الذي يعمل فيه بالبحث والدراسة، وتناسوا وحدة التعبير الفني في البلاد الإسلامية إذ ليس غريبا أن تنتشر تلك العناصر الزخرفية في العديد من البلدان في وقت واحد.
Grohman, The origin and early development of Floriated Kufic, p. 183.; Flury, Ornamental Kufic inscriptions on pottery, p. 1744.

وعن الرد على مزاعم المستشرقين وتفنيدها، انظر:
أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها (العصر الفاطمي)، ص 193؛ أحمد فكرى، عوامل الوحدة في الآثار الإسلامية، المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية، القاهرة 1961، ص 271.

(76) زكي حسن، فنون الإسلام، ص 238؛ فريد شافعي، العمارة العربية، ص 246؛ محمد مصطفى، الكتابة العربية عنصر زخرفي، ص 265، وعن بدايات ظهور التوريق في النقوش الكتابية الكوفية، انظر:

Gohman, The origin and early development of Floriated kufic p.381.

(77) رغم اقتباس الفنان المسلم العديد من العناصر الزخرفية من الفنون السابقة مثل أوراق الأكانتس وغيرها إلا أن تلك العناصر تطورت في الفن الإسلامي تطورا كبيرا حتى أصبحت التفرقة بين الأكانتس والمراوح النخيلية وأوراق العنب صعبا لما دخل عليها من تجريد وتحوير أفقدها عناصرها الأولى وأصبحت ذات طابع إسلامي خالص أنظر: فريد شافعي، العمارة العربية، ص 221، 251؛ زكي حسن، فنون الإسلام، ص 238-240.

(78) للمزيد من التفاصيل عن تطور الزخارف النباتية في الفن الأندلسي، أنظر:
Pavon Maldonado, El arte hispano musulman en su decoracion floral, Madrid, 1981, P. 11 – 20.

(79) اختص الفن الإسلامي وحده دون غيره من الفنون باستعمال الكتابة العربية كعنصر زخرفي، لما تتميز به حروف الكتابة من جمال ورشاقة ومرونة، وقابلية على التشكيل والتصنيف، ومن الطبيعي أن تكون الكتابة العربية ملائمة للاستعمال في الأغراض الزخرفية، فلا يوجد في أي لغة أخرى كتابة لها مرونة الكتابة العربية في التشكيل الزخرفي من حيث رؤوس الحروف وسيقانها وأقواسها ومداتها وخطوطها الرأسية والأفقية، كل هذا أوحى للفنان بعناصر زخرفية شتى ما كاد يرسمها حتى بعثت في نفسه شعورا بالارتياح، فصار في هذا المجال مبتكرا لأروع العناصر الزخرفية، انظر:
محمد مصطفى، الكتابة العربية عنصر زخرفي، ص 265؛ أحمد فكرى، عوامل الوحدة في الآثار الإسلامية، المؤتمر الثالث للآثار بالبلاد العربية، ص 271.

(80) أحمد فكري، التأثيرات الفنية الإسلامية العربية على الفنون الأوربية مجلة سومر، ج1، 2، مجلد 23، بغداد، 1973، ص 84، 85، كريستي، الفنون الإسلامية وتأثيرها في الفنون الأوربية، مقال في كتاب تراث الإسلام، ج2، ترجمة زكي حسن، القاهرة، 1983، ص 16-20.

(81) عبد العزيز سالم، قرطبة حاضرة الخرفة، ج2، ص 39؛ اتنجهاوزن؛ أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوربية، مقال في كتاب تراث الإسلام، ج2، ترجمة حسين مؤنس، إحسان صدقي العمد، سلسلة عالم المعرفة، رقم 11، الكويت 1978، ص 93-100.

(82) أحدث الفنان المسلم تطورا كبيرا في الزخارف الهندسية ورغم اقتباسه بعض عناصرها من الفنون السابقة إلا أنه اختص بنوع ابتكره من الزخارف الهندسية اصطلح على تسميته بالأطباق النجمية يرجع الفضل في تكوينها ونشأتها وتطورها إلى إبداعات الفنان المسلم، انظر: زكي حسن، فنون الإسلام، ص 248-250؛ فريد شافعي، العمارة العربية، ص 219، ومن أروع تلك الأمثلة للزخارف الهندسية زخارف بلاطات الزليج بقاعة السفراء وبرج الأسيرة.
Pavon Maldonado: El arte hispano musulmana en su decoracion Geomatrica, p. 311.

(83) للمزيد من التفاصيل عن تطور الزخارف الهندسية في الفن الأندلسي، أنظر:
Pavon Maldonado: op. cit, pp. 15 – 29.

(84) Puertas, palacio del Partal, composicion ornamental con Tres Funciones distuntas, pp. 19-25.

(85) حسين مؤنس، المساجد، ص 153؛ عبد العزيز مرزوق، المصحف الشريف، ص 105، وعن الألوان المستخدمة في الفن الإسلامي انظر ديماند، الفنون الإسلامية، ص 114، رايس، الفن الإسلامي، ص 24.

(86) استخدم الفنان الغرناطي الألوان المتعددة من أخضر وأحمر وذهبي وأزرق في تزيين جدران القصور والقاعات، وقد عثر الاستاذ كابنيلاس على بعض الألواح الخشبية والتي كانت تزين سقف قاعة السفراء وقد نقشت عليها كيفية خلط الألوان بعضها ببعض لاستخراج ألوان أخرى ويبدو أن تلك النقوش قد أعدت من قبل الصناع الذين شاركوا في تزيين القاعة.أنظر:
Cabanelas, La Antigua policromia del Techo de comares en la Alhambra, "Al – Andalus" XXXVT, Madrid, 1971, pp. 423 – 426.
Cabanelas, EL Techo del Salon de Comares en la Alhambra , p.10.

(87) النقش هو تلوين الشيء بلونين أو بأكثر واستعمل بمعني الحفر أو النحت وحرفة النقاش يقال لها النقاشة. ومن هنا استخدمت لفظة النقاش بمعنى الملون والمصور والمزخرف بالألوان وأطلقت أيضا على النقاش أو الحفار سواء في الرخام والحجر والجص والخشب وغير ذلك من المواد، ويبدو أن كثيرا من النقاشين كانوا يجيدون الكتابة والخط ، انظر:
حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج3، ص 1284-1285؛ ليلى إبراهيم – محمد أمين، المصطلحات المعمارية، ص 24.

(88) ديماند، الفنون الإسلامية، ص 114؛ رايس، الفن الإسلامي، ص 24.

(89) للمزيد من التفاصيل عن الألوان وخلطها وطرق زخرفتها، انظر: حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطي، القاهرة 1959، ص 49؛ بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية، ص 25، زاره، هيرتزفيلد، حفائر سامرا، ص 14؛ اتنجهاوزن، التصوير عند العرب، ترجمة عيسي سلمان وسليم طه، بغداد 1975، ص 28-30.

(90) لوبون، حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، القاهرة 1945، ص 532؛ ديماند، الفنون الإسلامية، ص 114.

(91) لوبون، المرجع السابق، ص 532.

(92) نشر بشر فارس أجزاء من هذا الكتاب كملحق لكتابة سر الزخرفة الإسلامية، ص 38-42.

(93) بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية، ص 38.

(94) لمزيد من التفاصيل عن القيم الجمالية في الفن الإسلامي، انظر: سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت 1982، ص184؛ بابادوبلو، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة علي اللواتي، تونس 1979؛ عبد العزيز سالم، القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية، بيروت 1962؛ عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، الكويت، 1979؛ سعد زغلول عبد الحميد، العمارة والفنون في دولة الإسلام، ص 11، 12؛ ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار المعارف القاهرة، 1981.

(95) نلاحظ هنا الصلة الوثيقة بين وصف أونامونو لغرناطة واتصالها بالسماء، والأشعار المنقوشة على جدران الحمراء التي تتغني بمحاكاة السماء والنجوم والكواكب للحمراء حتى أنها تمد لها يديها بالمصافحة والعناق.

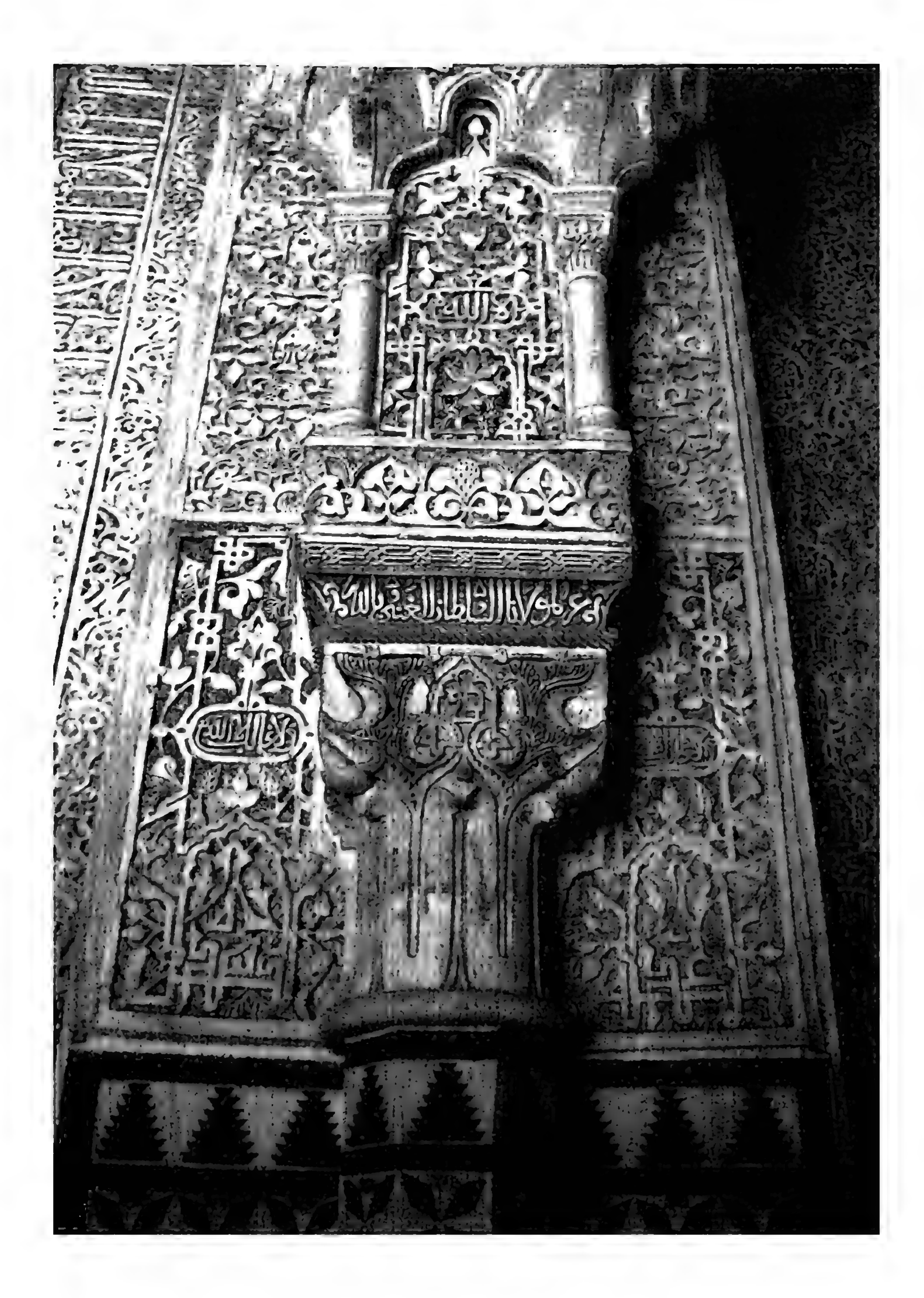
(96) محمود مكي، الشعر الأسباني المعاصر، مجلة عالم الفكر،المجلد الرابع، عدد٢، ص497-498.

(97) Garcia Gomez, Ibn Zamrak, p.80.

(98) انظر عن الأغاني الشعبية الإسبانية المتأثرة بالأدب العربي، بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، صلاح فضل، ديوان المغازي الموريسكية؛ صلاح فضل، من الرومانث الأسباني ص84؛ روبيرا، الأدب الأندلسي، ص307-308.

لوحة (185)

نقوش بالخط الكوفي المضفر والثلث – قاعة الملوك



الخاتمـة

تناول موضوع البحث الكتابات الأثرية في قصور الحمراء، تناولت فيه مجموعة من النقوش الكتابية ينشر معظمها لأول مرة مع مجموعة من الصور واللوحات والأشكال التوضيحية.

وقد أوضحت في البحث الخصائص الفنية للنقوش الكتابية في الأندلس مع أهميتها كمصدر من المصادر الهامة لعلماء التاريخ والآثار على السواء وتتبعت في هذه الدراسة كل ما أوردته المصادر العربية عن أخبار الخطاطين وصناعة الخط في الأندلس، والدور الهام للغة العربية والدين الإسلامي وما تبع ذلك من الاهتمام بكتابة القرآن وتجويده وما ارتبط به إتقان الخط وتجويده وبراعة أهل الأندلس في ذلك، وأوضحت «الأسباب التي أدت إلى تمسك أهل الأندلس بالخط الكوفي دون سواه من الخطوط وما يرتبط بذلك من عوامل دينية وسياسية.

أوضحت من خلال مجموعة من النقوش الكتابية المنقوشة على التحف والآثار التي تسبق عصر بني نصر أن الخط قد تطور تطورا كبيرا في عصرهم من خلال النقوش الكتابية الكوفية والنسخية، وأظهرت الملامح العامة لتلك النقوش وما تبعها من تطور هائل في عالم النقش والزخرفة وصور وأشكال الحروف العربية.

وأبرزت قدرات الفنان المسلم العالية في تطويع المواد الخام المختلفة من حجر وجص وزليج ورخام وما ابتكره من طرق في تنفيذ النقوش الكتابية من حفر ونقش وصب في قوالب بالإضافة إلى الطريقة المعروفة «بنقش حديده» التي سهلت له الانتهاء من أعمال النقش والزخرفة بسرعة كبيرة.

وأوضحت من خلال تلك الدراسة أن هناك العديد من الشعراء الذين تزين قصائدهم جدران الحمراء ونافوراتها مع ذكر الخصائص العامة لأشعارهم والأماكن التي تتركز فيها قصائدهم في قصور الحمراء.

وقد أوضحت القيمة الوثائقية للأشعار التي تزين جدران الحمراء في تكملة الأجزاء المبتورة من دواوين شعراء بني نصر ومنهم ابن الجياب وابن الخطيب وابن زمرك، وأبرزت أيضا القيمة الوثائقية لدواوين شعراء بني نصر في معرفة الأبيات التي أزيلت بسبب عوامل التشويه والترميم العشوائي لقصور الحمراء.

عند دراستي لنقوش الأبواب والأبراج والقاعات أوضحت أن النقوش الكتابية تتخذ أشكالا متعددة تزين الجدران على شكل أفاريز وإطارات وحشوات زخرفية متناظرة ومتماثلة بالإضافة إلى نقوش الطيقات أو الطاقات التي تزين مداخل الأبواب والقاعات.

وقد قمت بنشر علمي موثق لمجموعة النقوش من خلال قراءاتي الشخصية ومن خلال ما أوردته المصادر العربية الأندلسية والمغربية المتخصصة، متبعا في ذلك منهجا علميا من النشر والتوثيق مع تصحيح كل القراءات السابقة التي تعرضت لنقوش الحمراء.

وأبرزت من خلال تلك الدراسة الخصائص الفنية للنقوش الكوفية التي تزين جدران منشآت السلطان يوسف الأول مع الاهتمام بإبراز مظاهر تطورها ومعظمها قد نفذ بالخط الكوفي المضفر أو المعقد، الذي يشهد بقدرات الفنان الغرناطي على التنويع والتشكيل في صور الحروف وأشكالها، متبعا في ذلك منهجًا يقوم على التحليل الدقيق لصور الحروف وأشكالها موضحا ذلك بالصور والأشكال والجداول التحليلية.

وعند دراستي للخطوط اللينة (النسخ والثلث) في قصور الحمراء أوضحت الأسباب التي جعلت هذا الخط يظهر متأخراً عن الخط النسخي المشرقي موضحا صعوبة تتبع مراحل التطور في الخط النسخي قبل عصر بني نصر بسبب دثور معظم الآثار القائمة، ثم أبرزت الملامح الفنية للخط الثلث في قصور الحمراء من خلال دراسة تحليلية مزودة بالصور والأشكال والجداول التحليلية، مع دراسة وصفية للحروف من خلال ما أوردته المصادر العربية المتخصصة في الخط العربي.

وقد أوضحت المميزات الفنية لتلك النقوش وأخضعتها للنسبة الفاضلة ولقوانين ومعايير الكتابة والخط الجيد التي وضعها كبار الخطاطين أمثال ابن مقلة وابن البواب وياقوت المستعصمي وغيرهم، وقد أظهرت أن الخطاط أو النقاش في عصر بني نصر اتبع في معظم كتاباته تلك النسبة بل أجرى عليها الكثير من التطوير والتعديل في صور وأشكال الخطوط والحروف.

وأبرزت من خلال تلك الدراسة مضمون ومقومات النقوش الكتابية بقصور الحمراء وأوضحت المعاني الرمزية لشعار بني نصر «ولا غالب إلا الله» وما يتضمنه من رموز ودلالات سياسية واجتماعية.

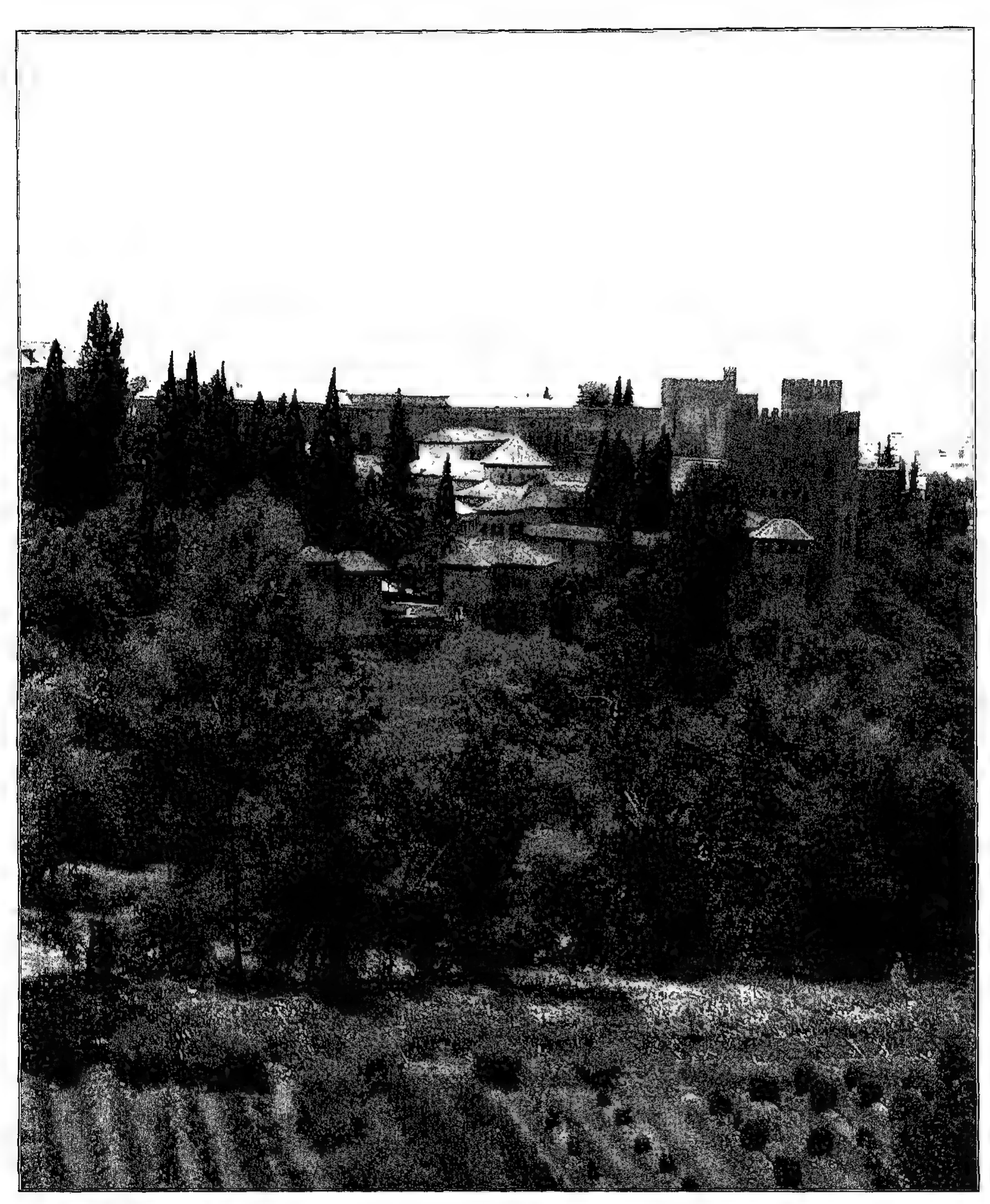
وأوضحت التطور الذي حدث للألقاب والنعوت في عصر بني الأحمر مع مقارنة بينها وبين الألقاب التي سبقت عصر بني نصر وكذلك الألقاب والشعارات التي انتشرت في المشرق.

وأوضحت من خلال تلك الدراسة العناصر المختلفة المرتبطة بالنقوش من زخارف نباتية «توريقات» وزخارف هندسية، وألوان متعددة أضفت على النقوش مظاهر فنية وجمالية ميزت نقوش الحمراء وأضفت عليها طابعا جماليا وزخرفيا لا مثيل له.

أثبت من خلال دراستي المقارنة للنقوش الكتابية التي تزين جدران قصور الحمراء مع النقوش العربية التي وصلت إلينا من الأندلس أن الفنان الغرناطي كان صاحب مدرسة متميزة في فنون النقش الكتابي، تميزت بالثراء الزخرفي والفني، ونلاحظ أن الفنان قد استطاع التحكم في أدواته المختلفة بمهارة لتطويع المواد الخام المختلفة مما يوضح لنا أن النقاش قد اكتسب خبرات واسعة على مر العصور وقد ظهرت لنا تلك الخبرات واضحة في نقوش وزخارف الحمراء.

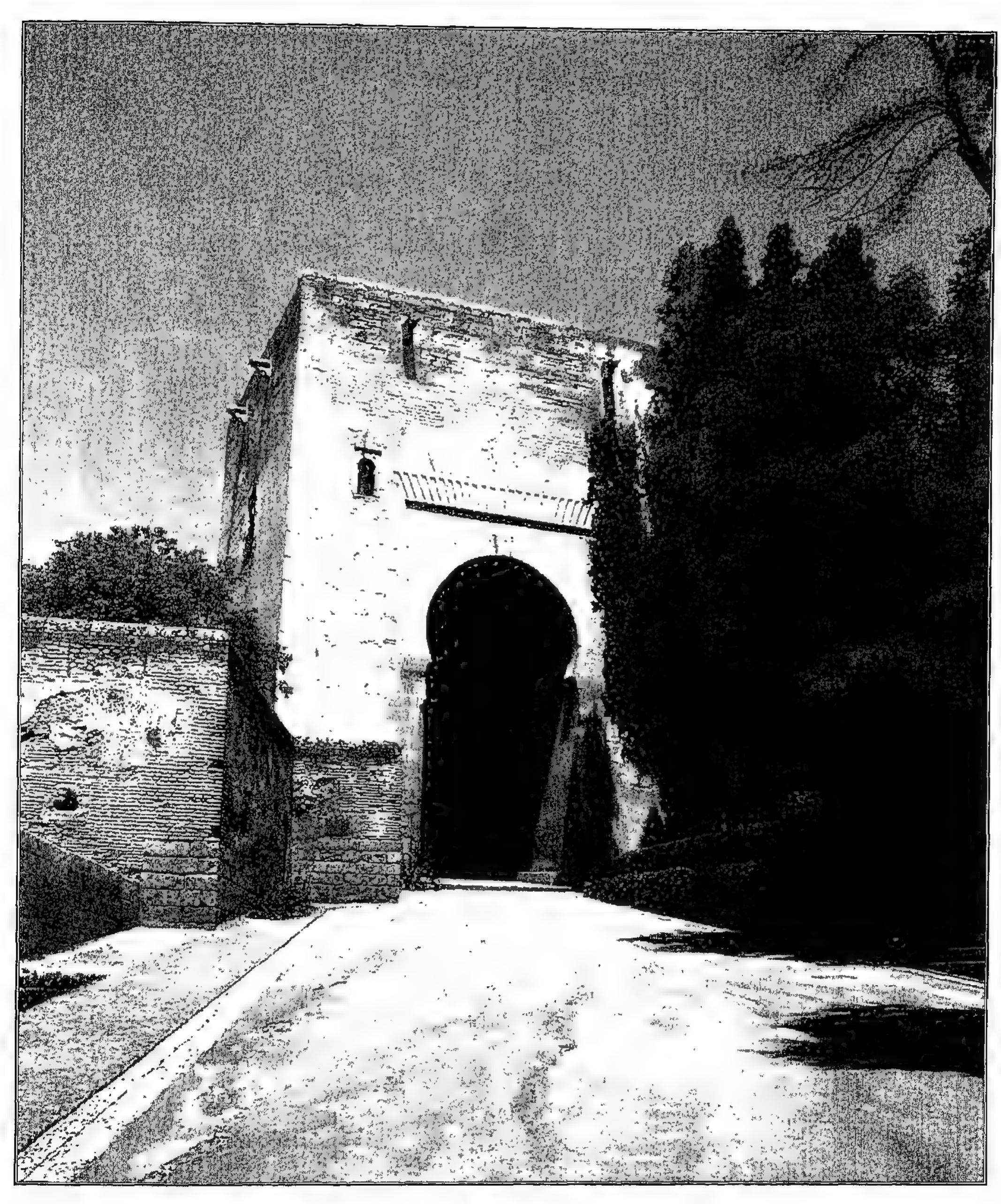
ملحق لوحات قصور الحمراء

«ديوان العمارة والنقوش العربية»

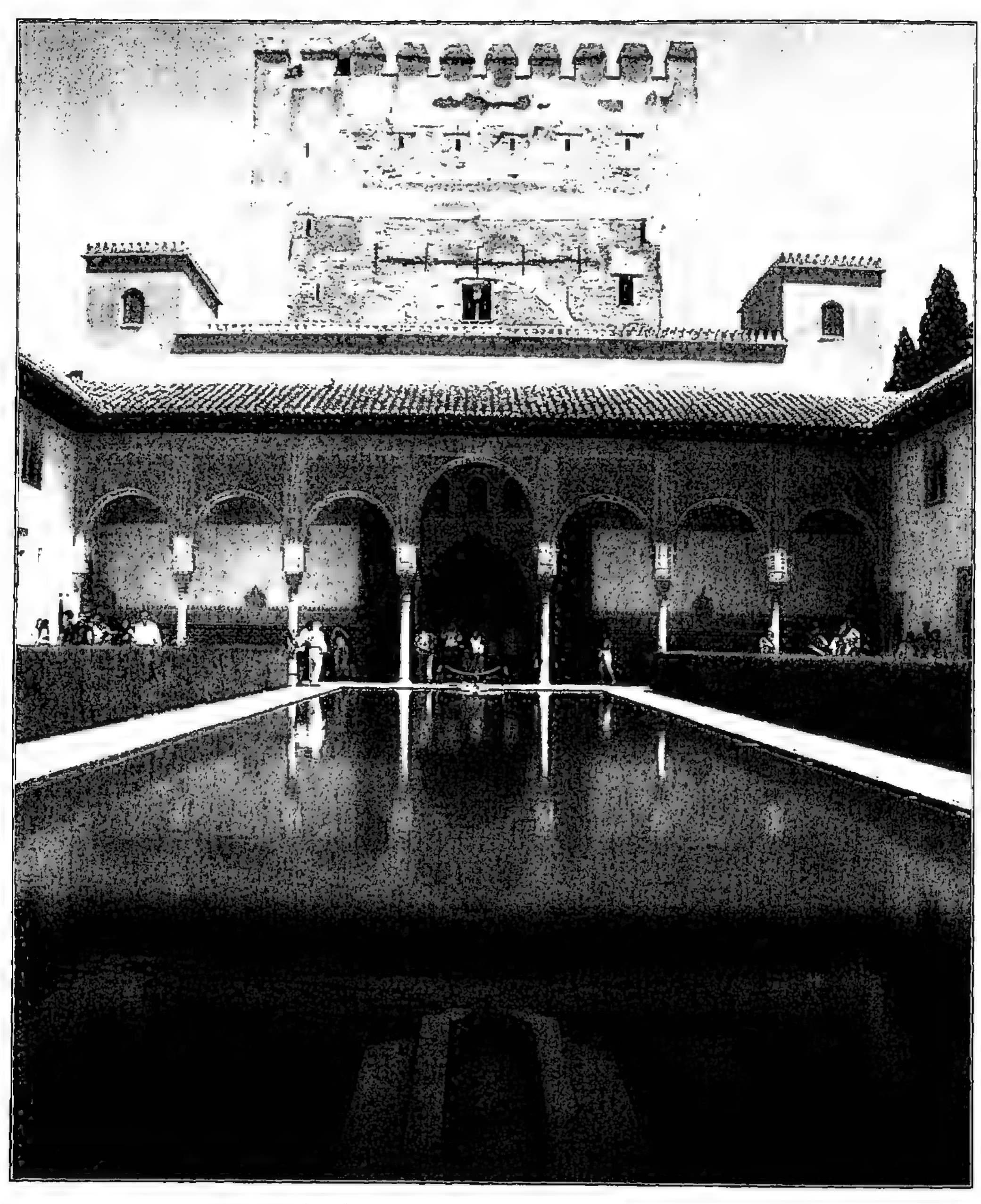


لوحة (186)

أبراج وأسوار الحمراء من الخارج

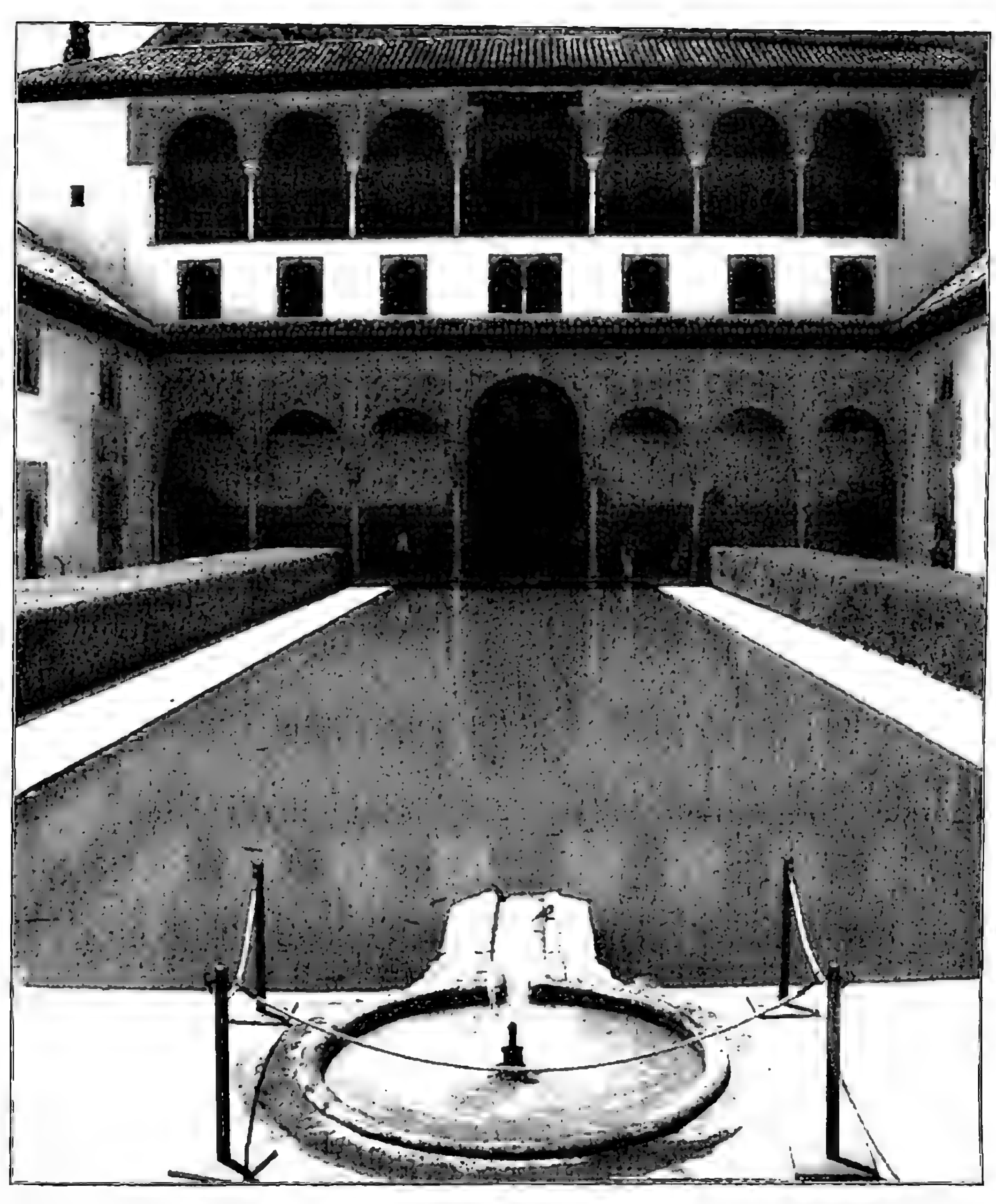


لوحة (187)
باب الشريعة



لوحة (188)

بهو الريحان وبرج قمارش

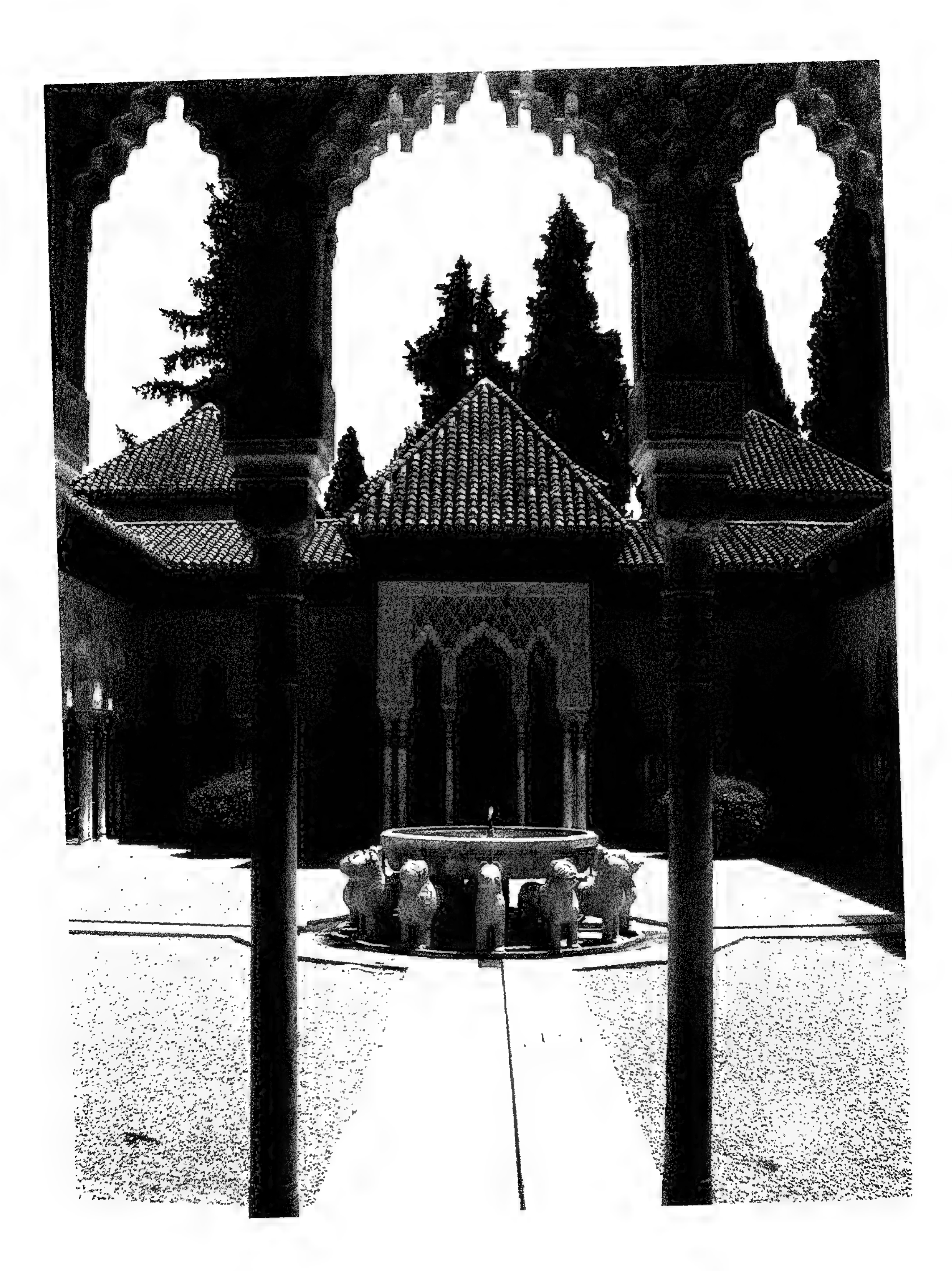


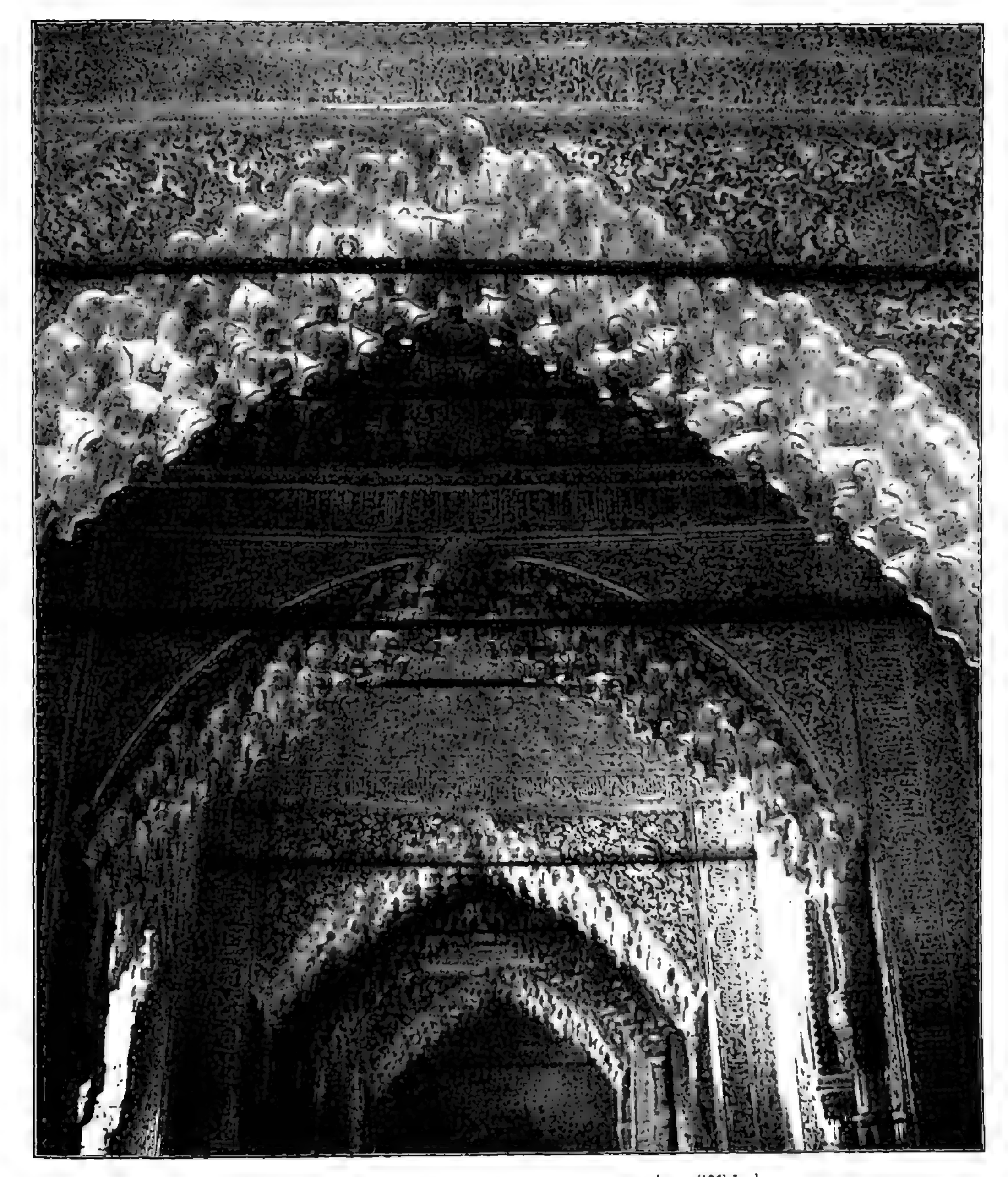
لوحة (190)

بهو الأسود

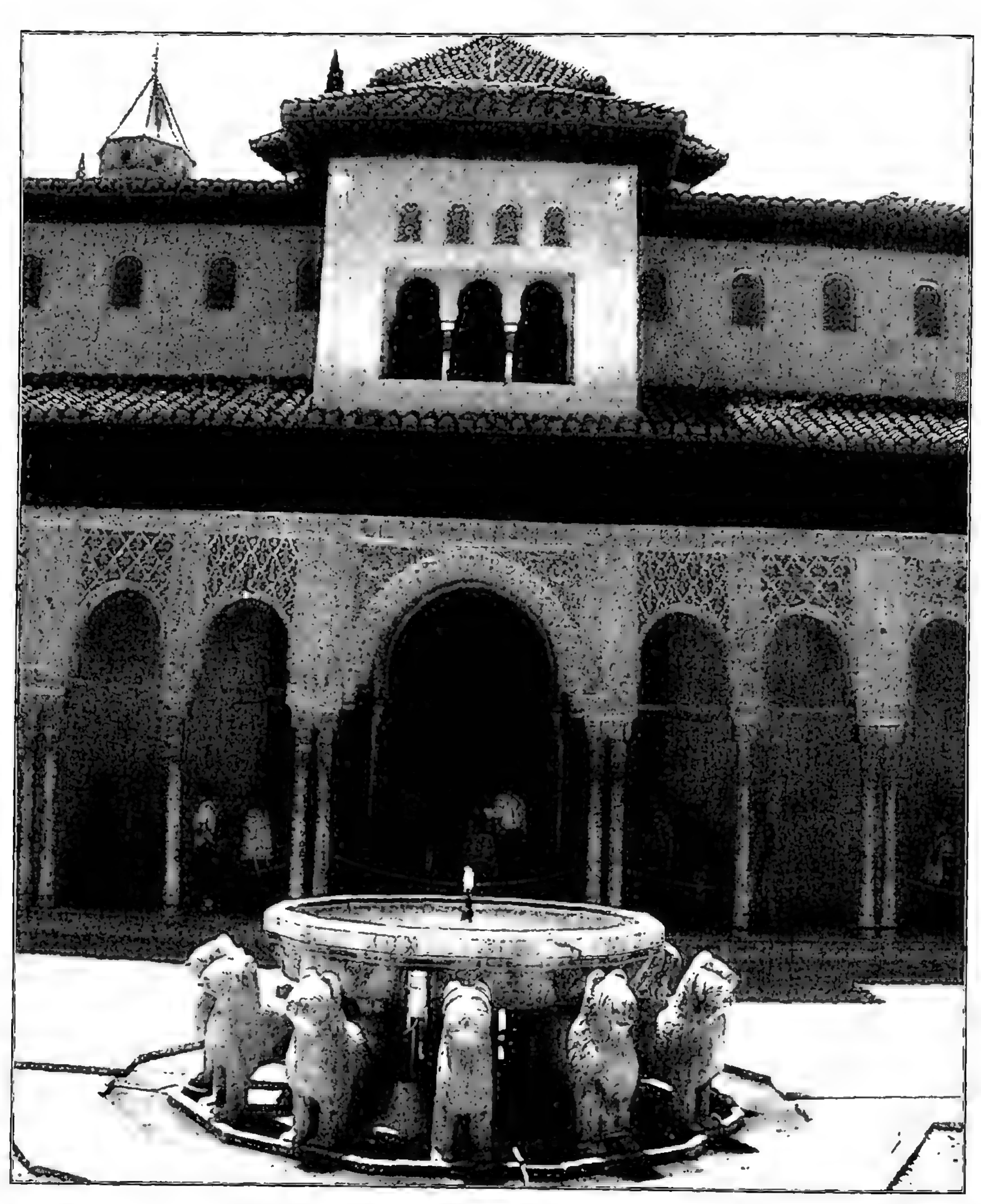
لوحة (189)

الرواق الجنوبي من بهو الريحان





لوحة (191)
قاعة الملوك



لوحة (192)

بهو الأسود وقاعة بني سراج



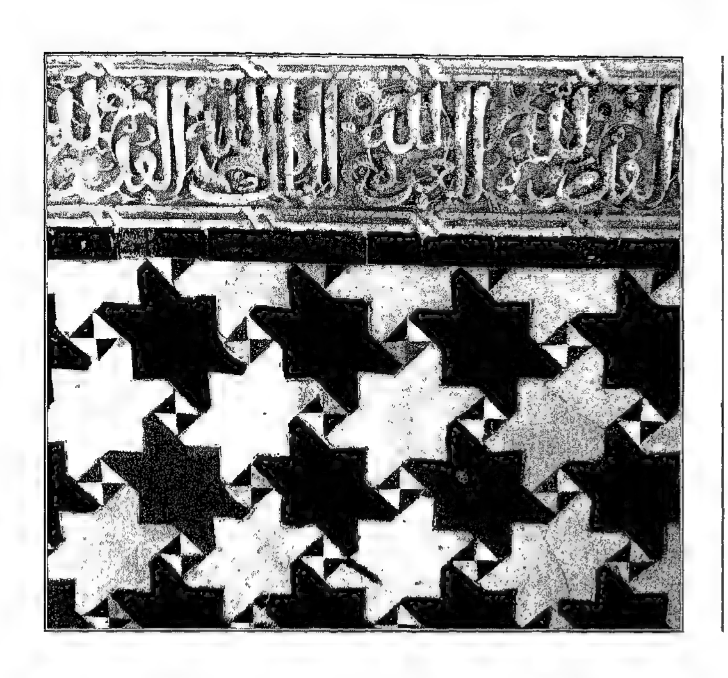
لوحة (192)

توضيح القسم الشمالي – قصر جنة العريف



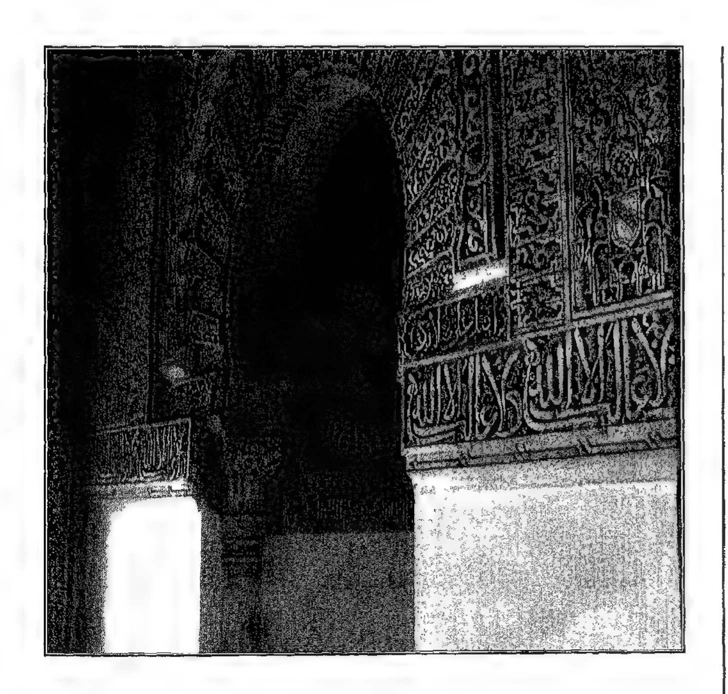
لوحه (193)

توضح القسم الجنوبي - قصر جنة العريف



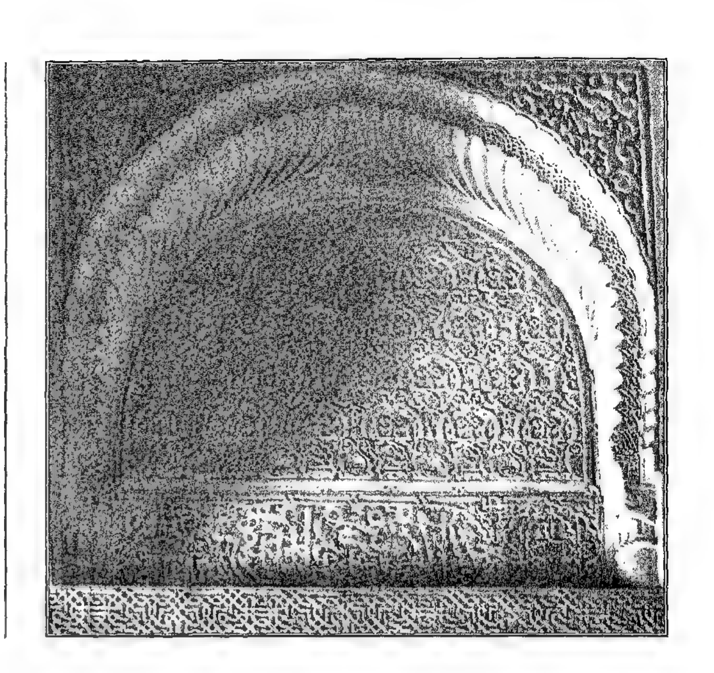
لوحة (195)

زخارف ونقوش من المشور

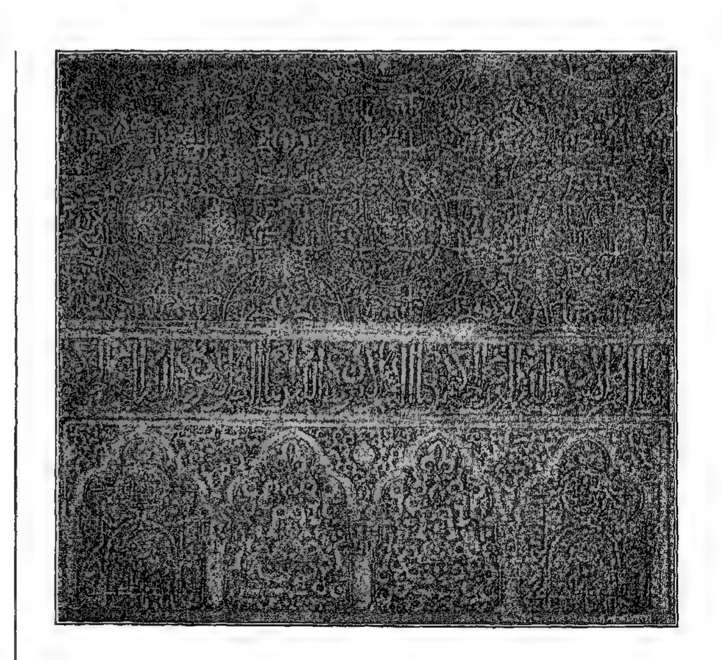


لوحة (196)

محراب مصلى المشور



لوحة (197)
نقش بالخط الثلث والكوفي المضفر - المشور

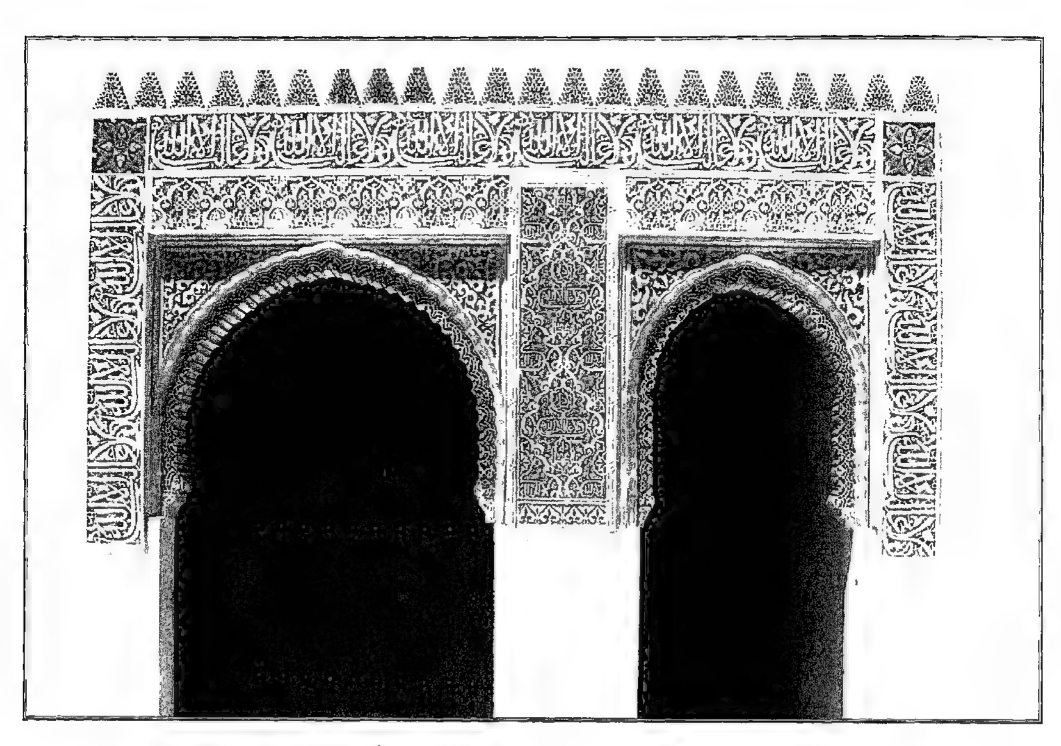


لوحة (198)
نقش بالخط الثلث والكوفي المضفر - القاعة المذهبة

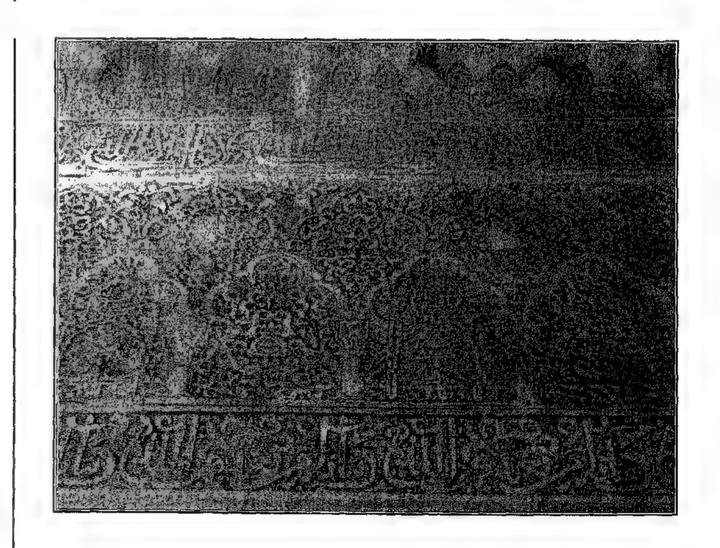


لوحة (199)

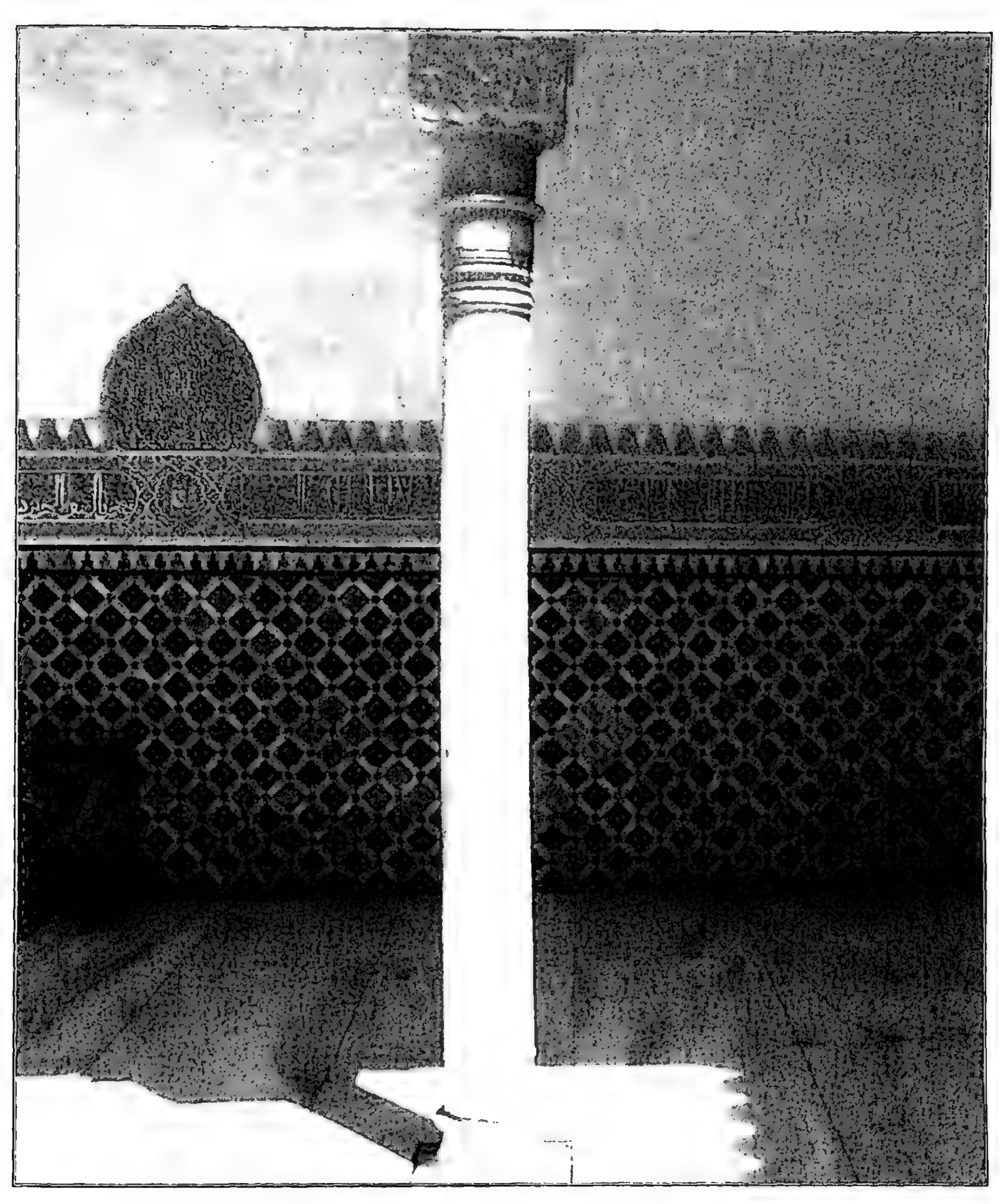
شعار بني نصر يتكرر على واجهة قصر قمارش



لوحة (200)
شعار بني نصر بالخط الثلث يزين باب -
بهو الريحان

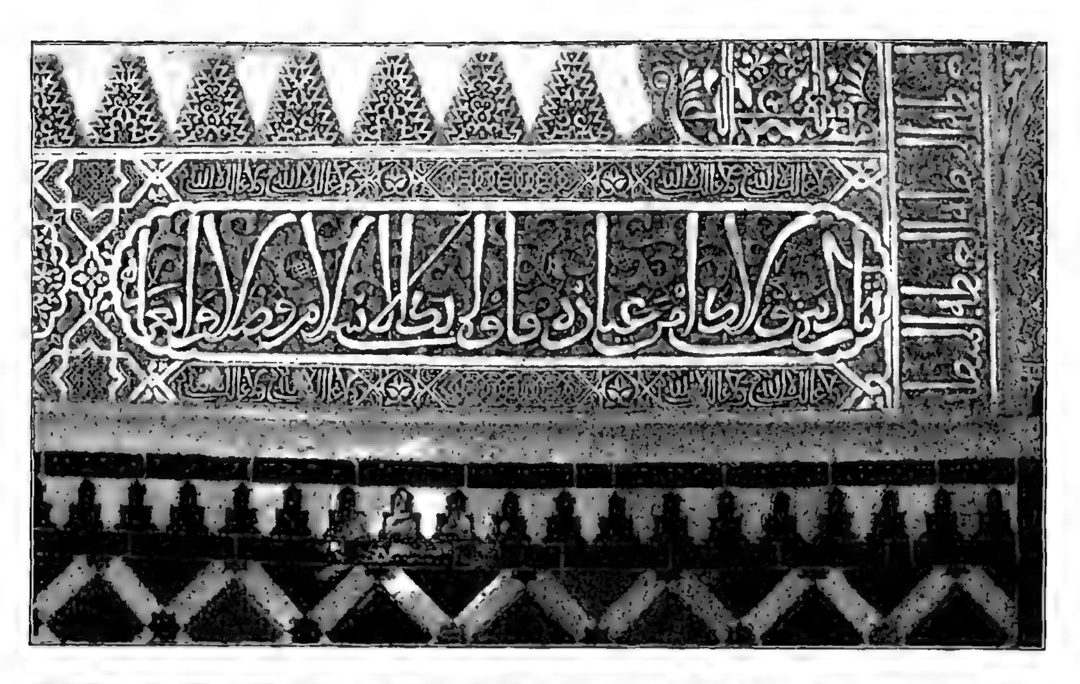


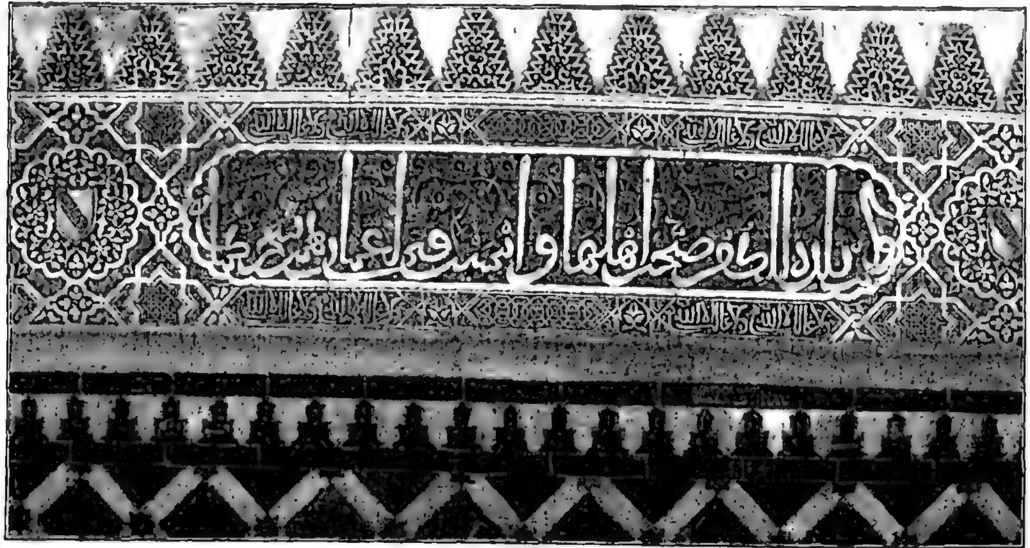
لوحة (201)
نقش بالخط الثلث والكوفي المضفر -
المدخل إلى بهو الريحان



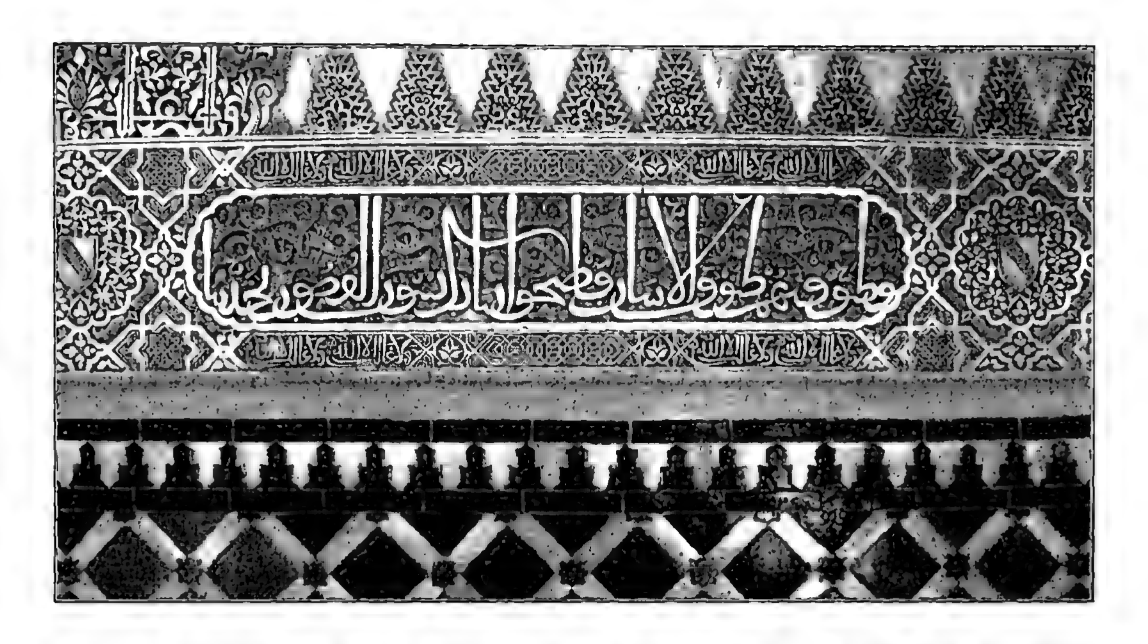
لوحة (202)

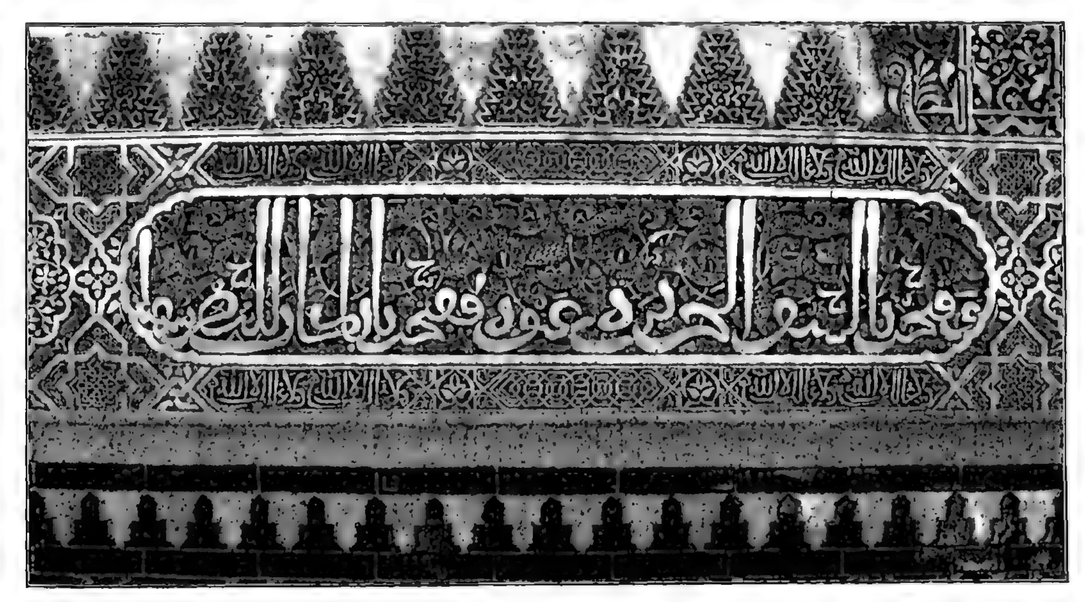
أشعار ابن زمرك تزين بهو الريحان





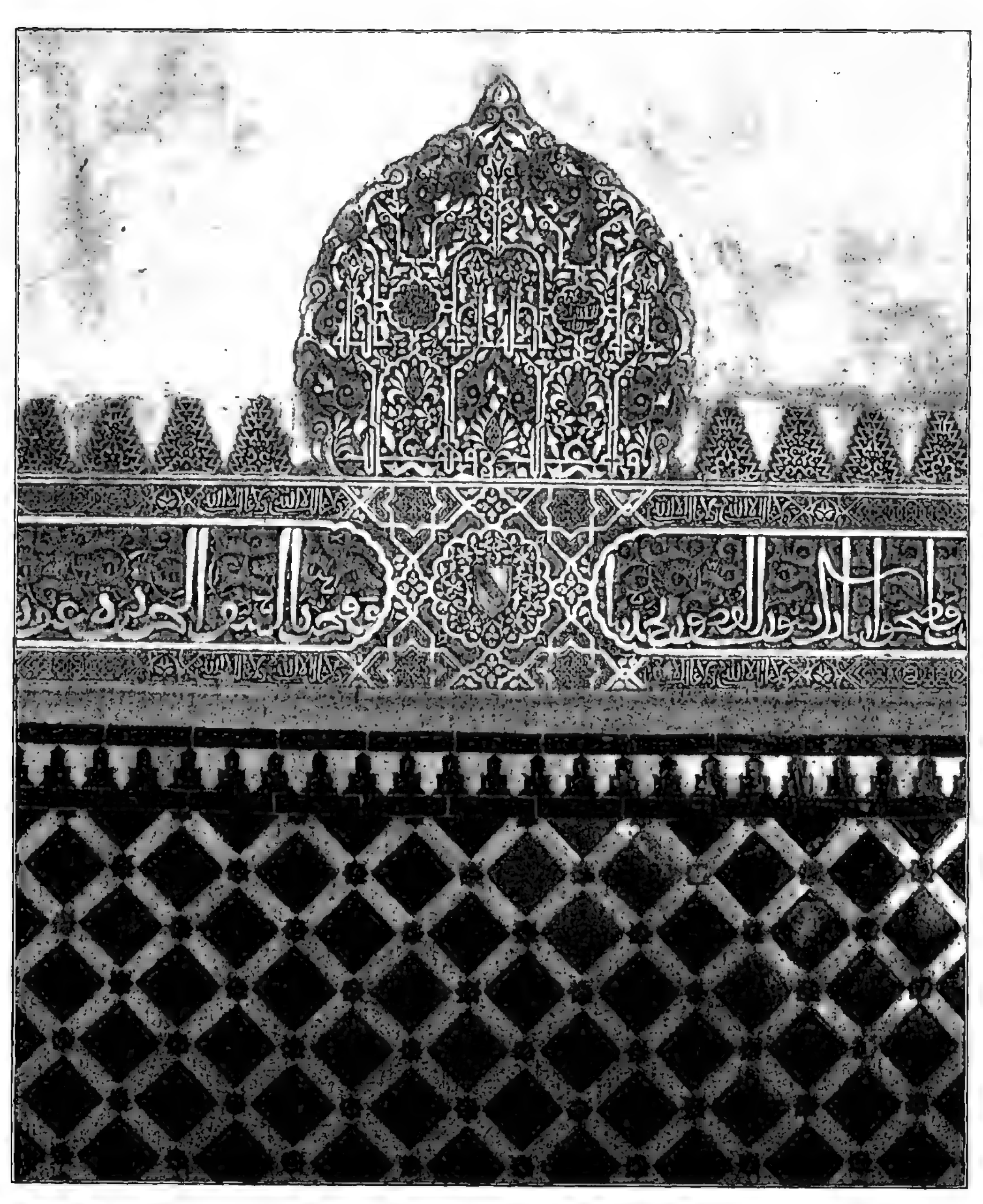
اللوحتان (204)، (203)
توضحان على الترتيب البيتين الأول والثاني –
بهو الريحان





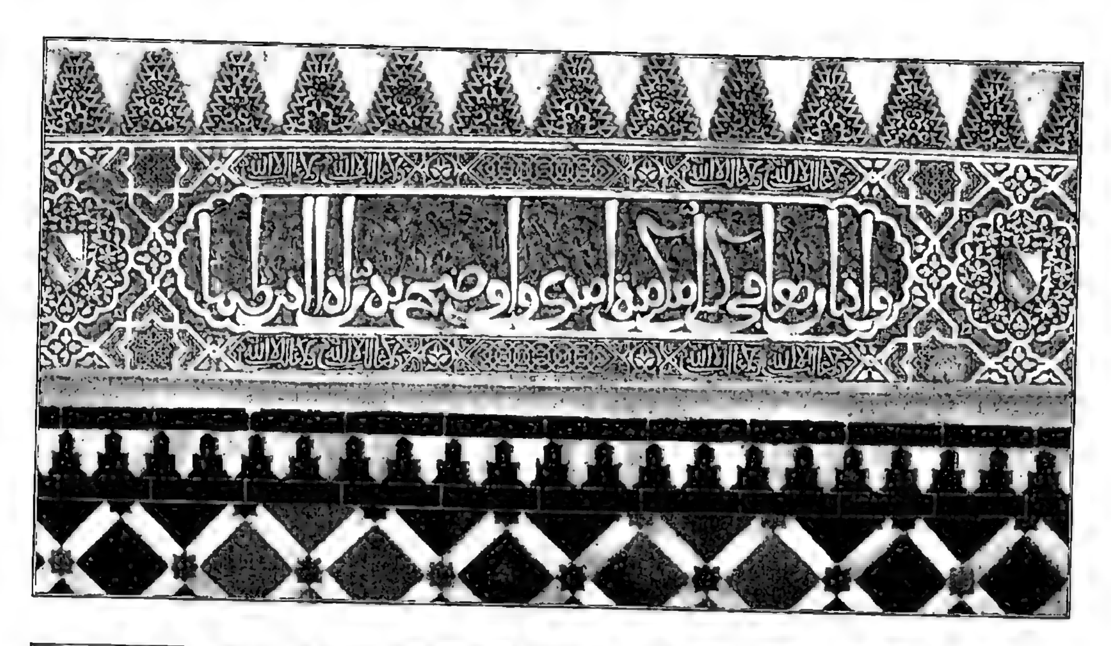
لوحتان (205) ، (206)

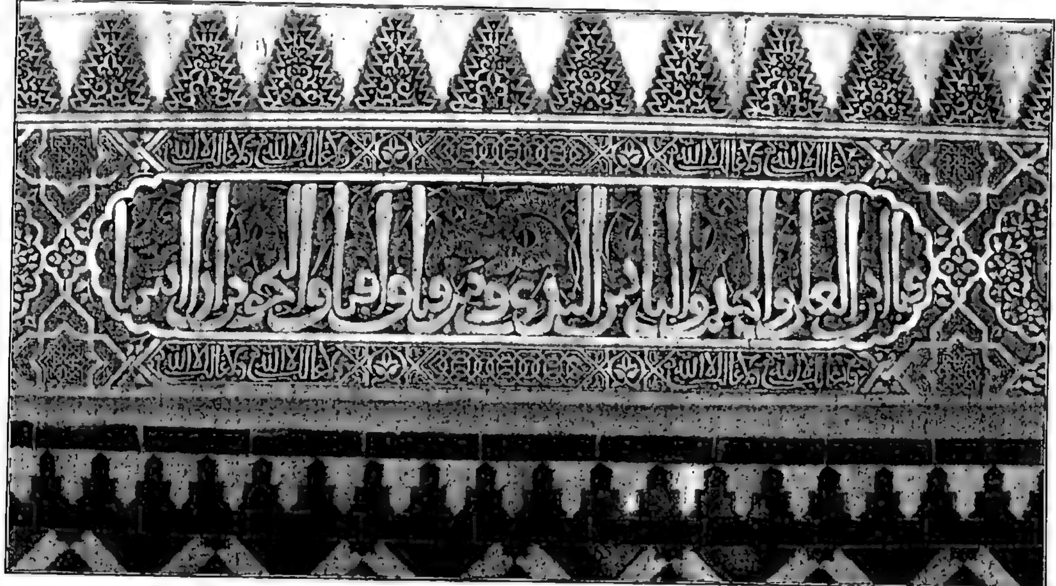
توضحان على الترتيب البيتين الثالث والرابع - بهو الريحان



لوحة (207)

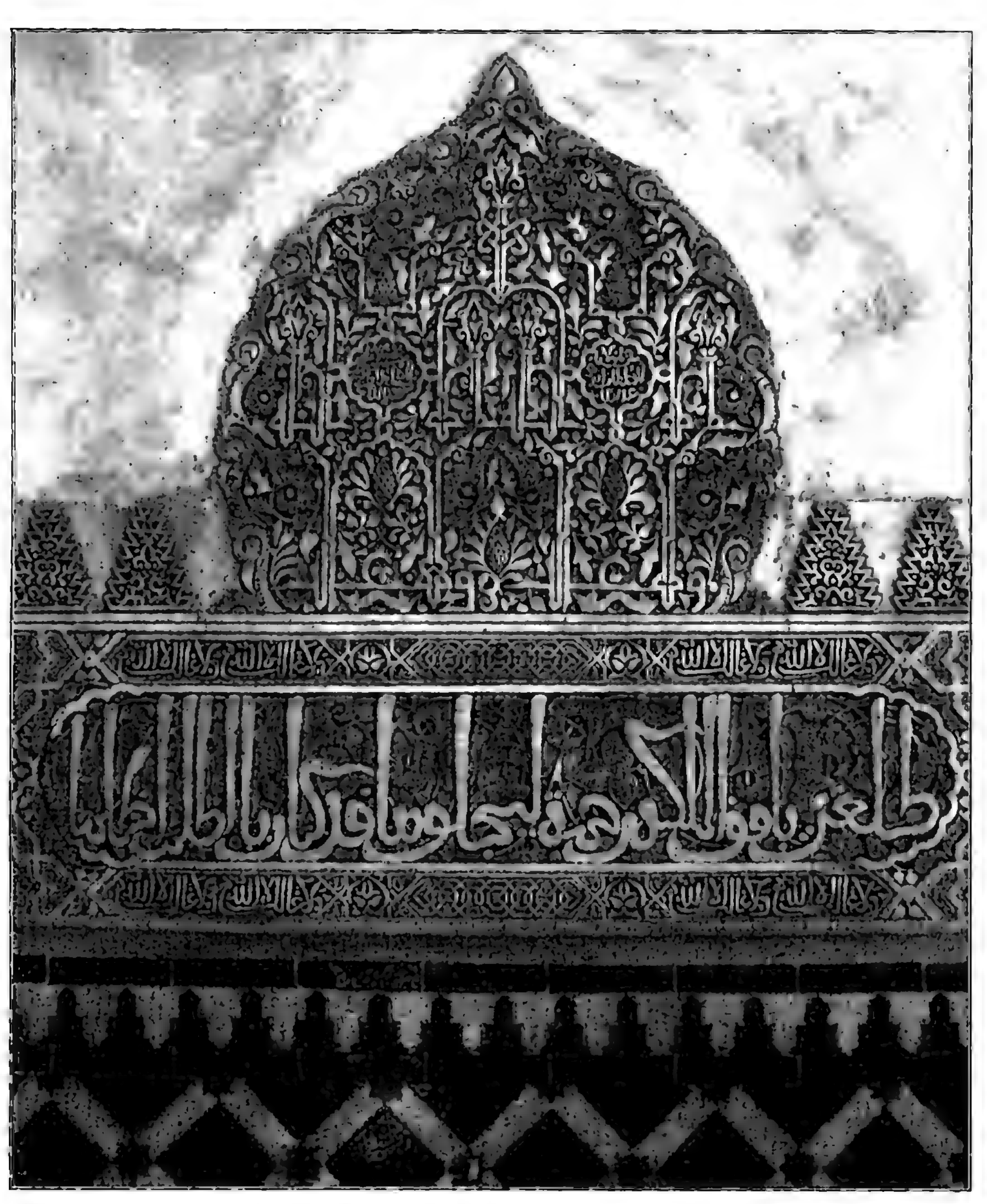
الترابط بين الخط الكوفي المضفر والثلث – بهو الريحان



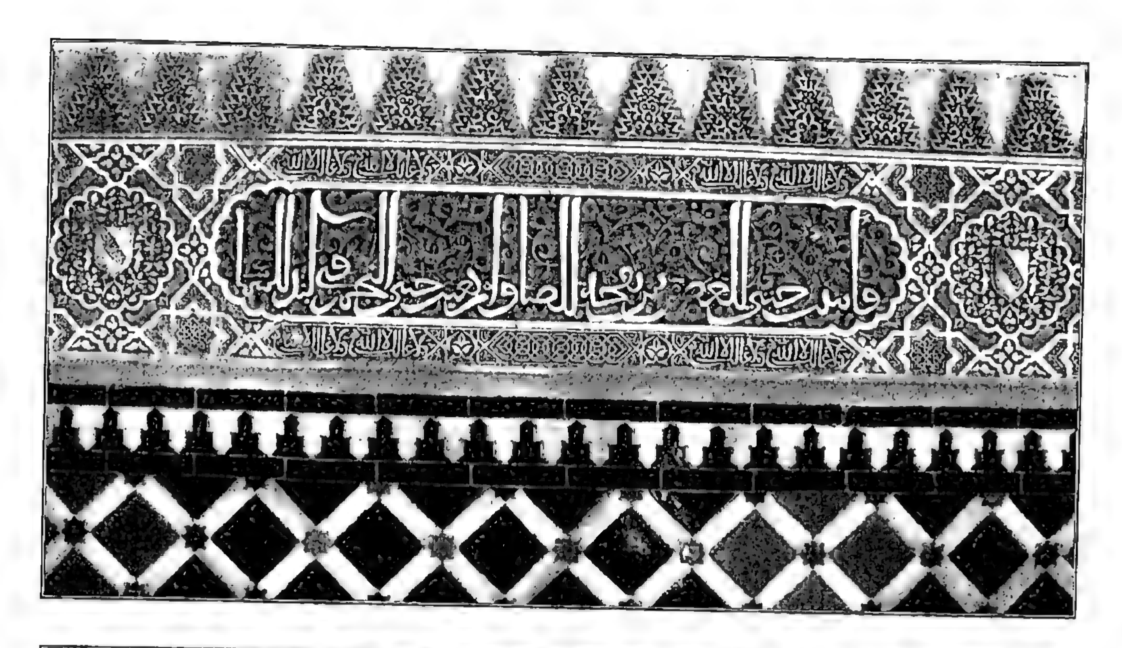


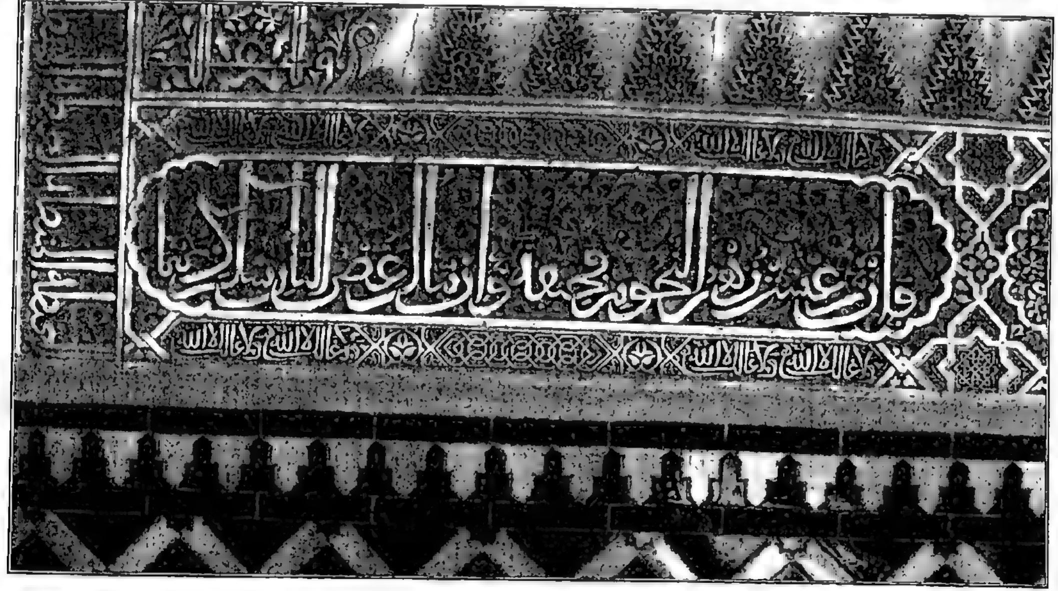
لوحة (208)، (209)

توضحان على الترتيب البيتين الثامن و التاسع – بهو الريحان



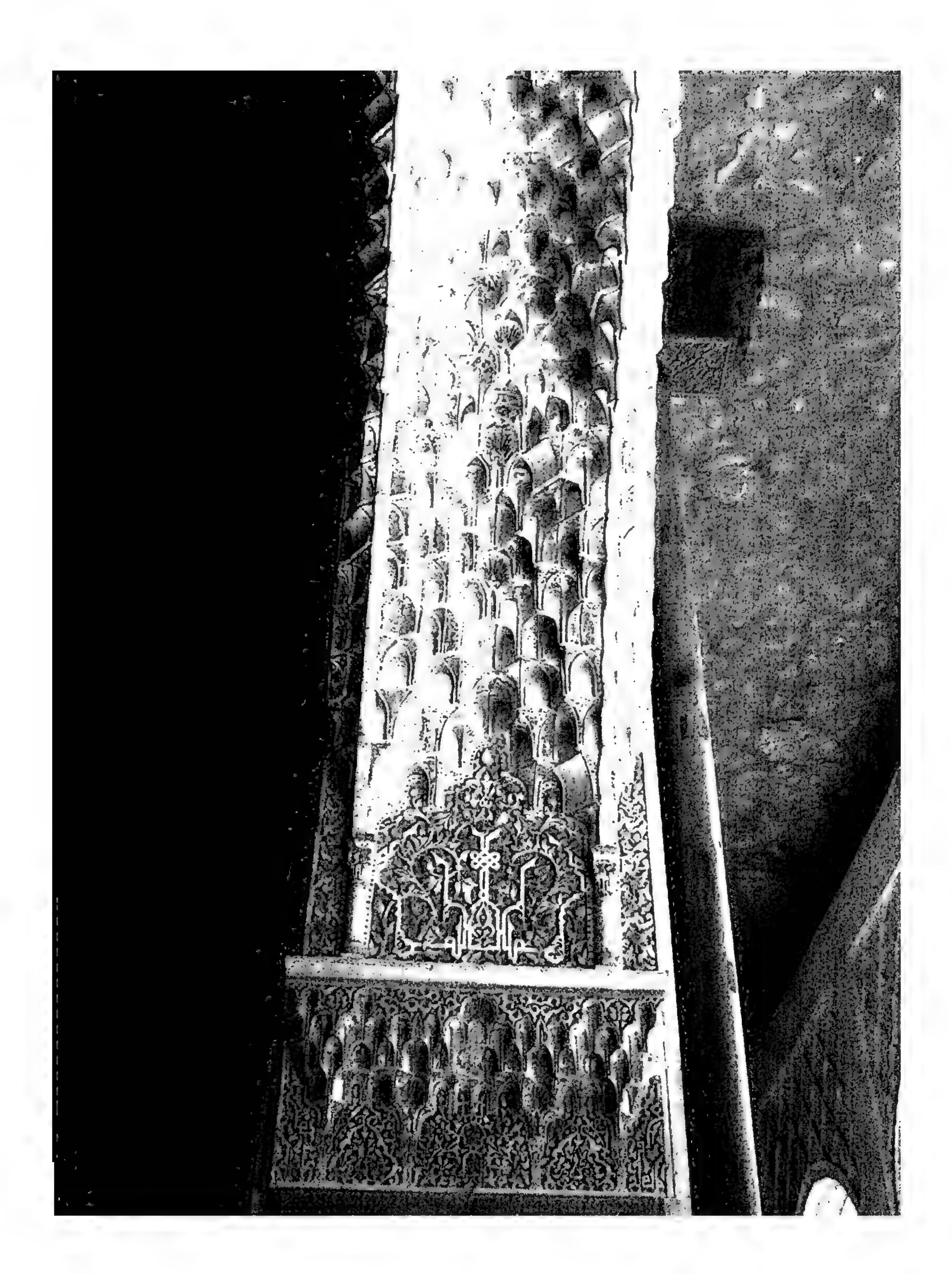
لوحة (210)
البيت العاشر يعلوه شعار بني نصر – بهو الريحان

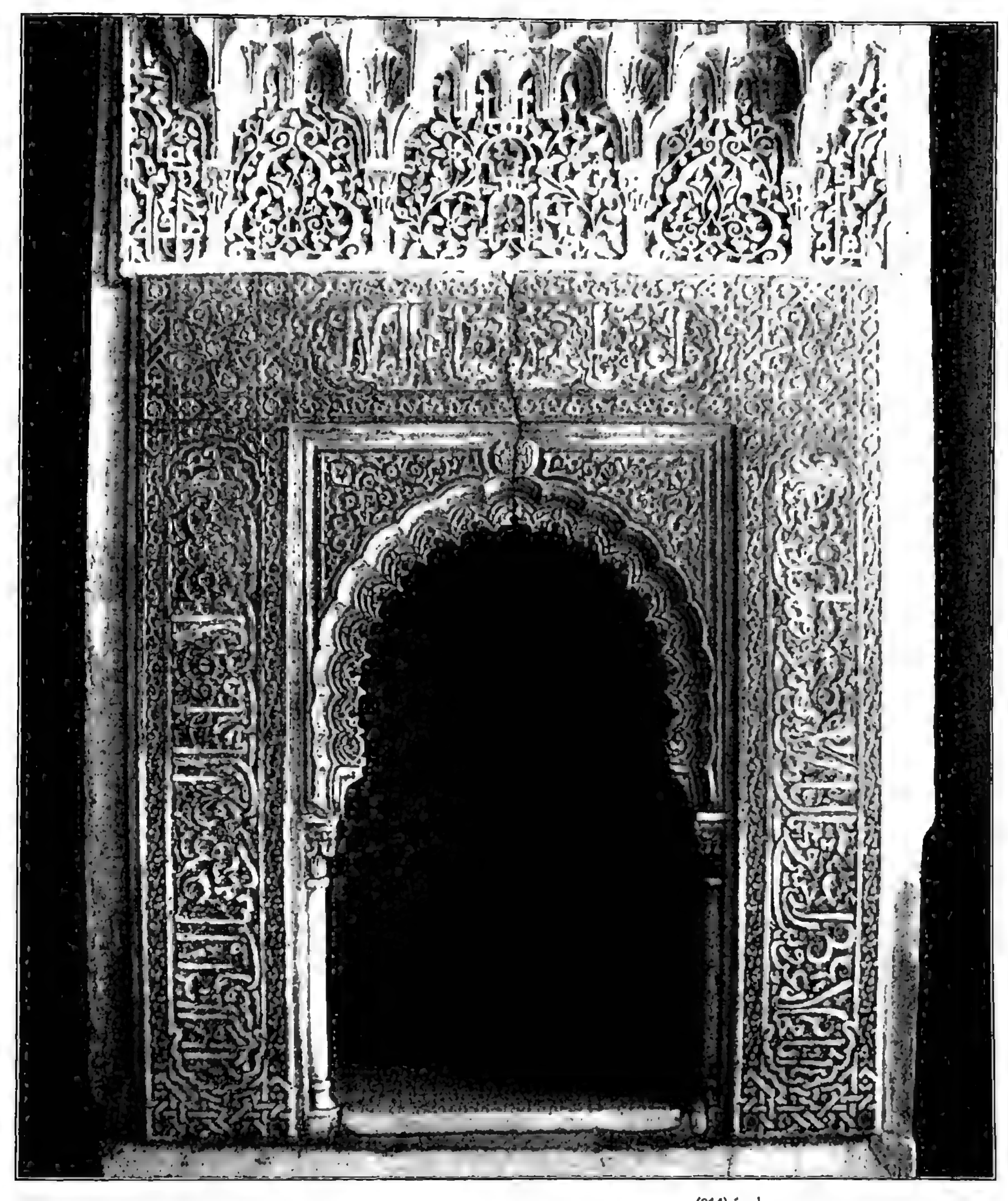




اللوحتان (211)، (212)
توضحان على الترتيب البيتين الحادي عشر
والثاني عشر - بهو الريحان

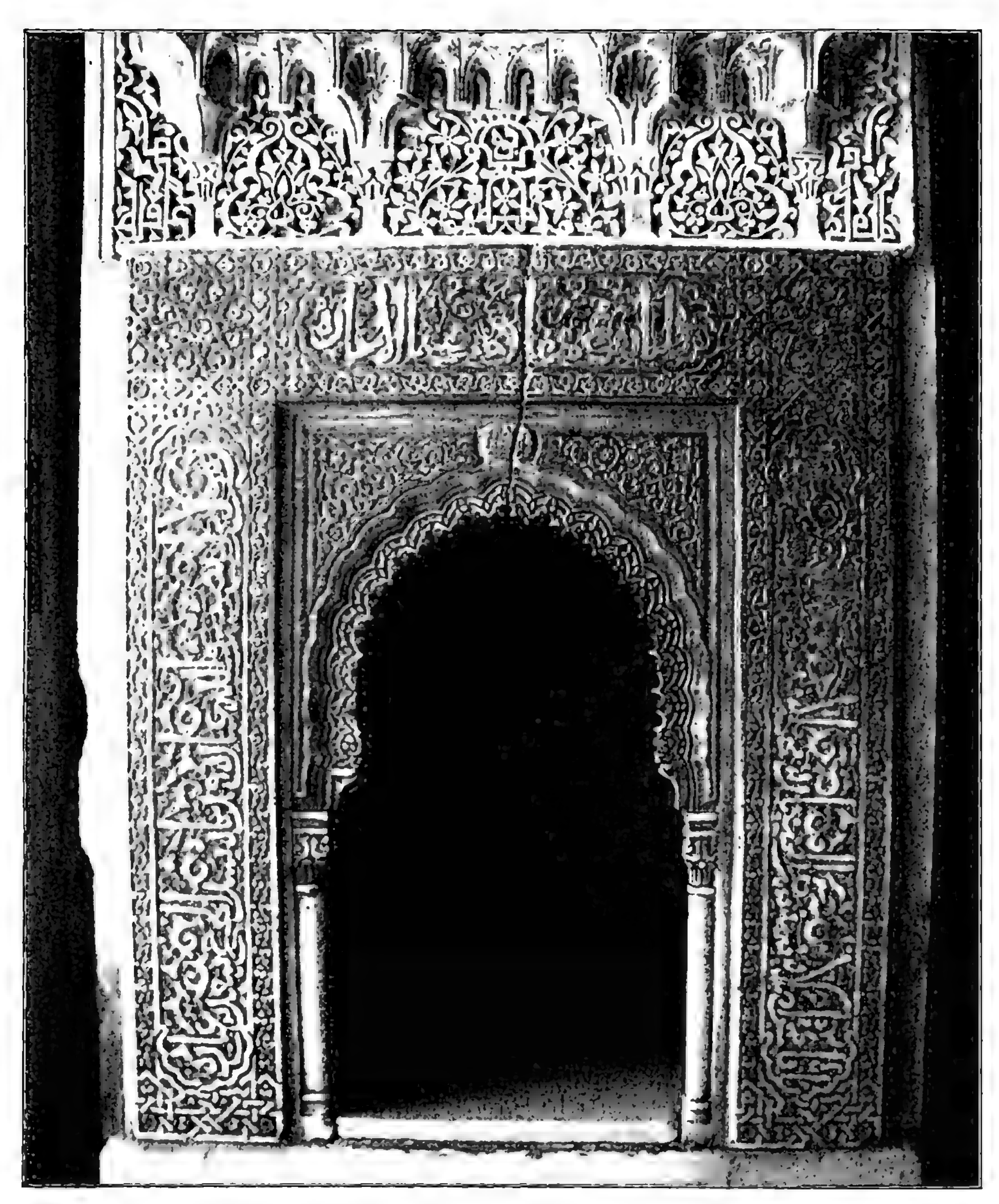
لوحة (213)
عقد المدخل إلى قاعة البركة





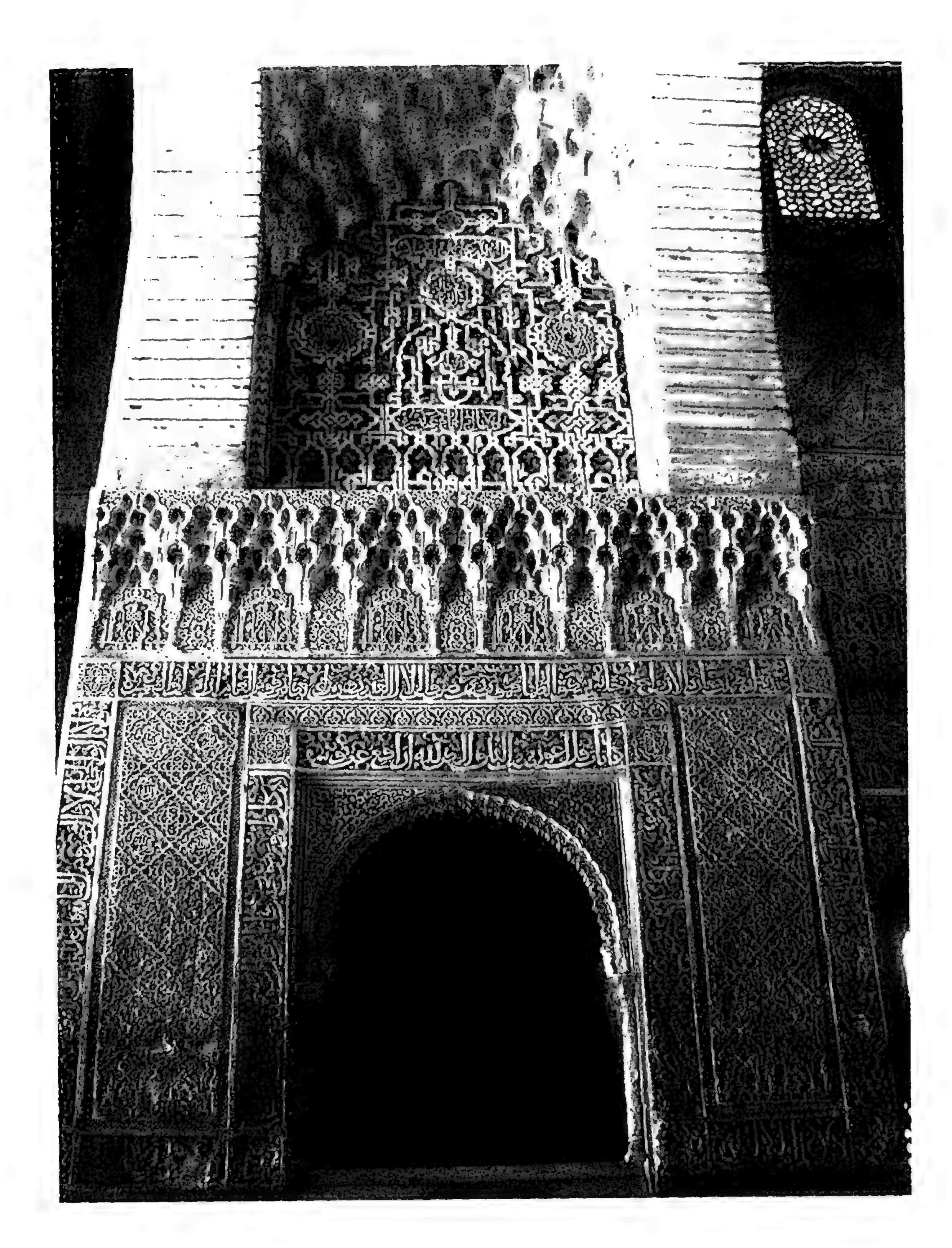
لوحة (214)

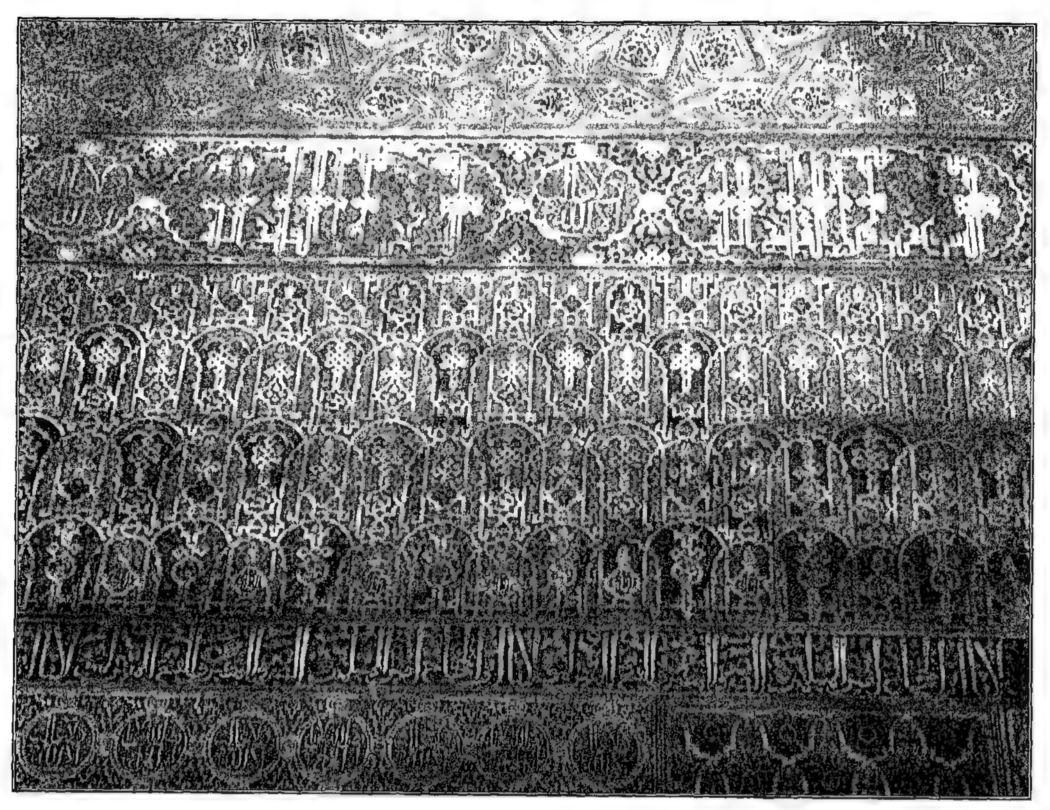
نقوش الأبيات التي تزين الطاقة اليمنى - قاعة البركة



لوحة (215)

نقوش الأبيات التي تزين الطاقة اليسرى – قاعة البركة





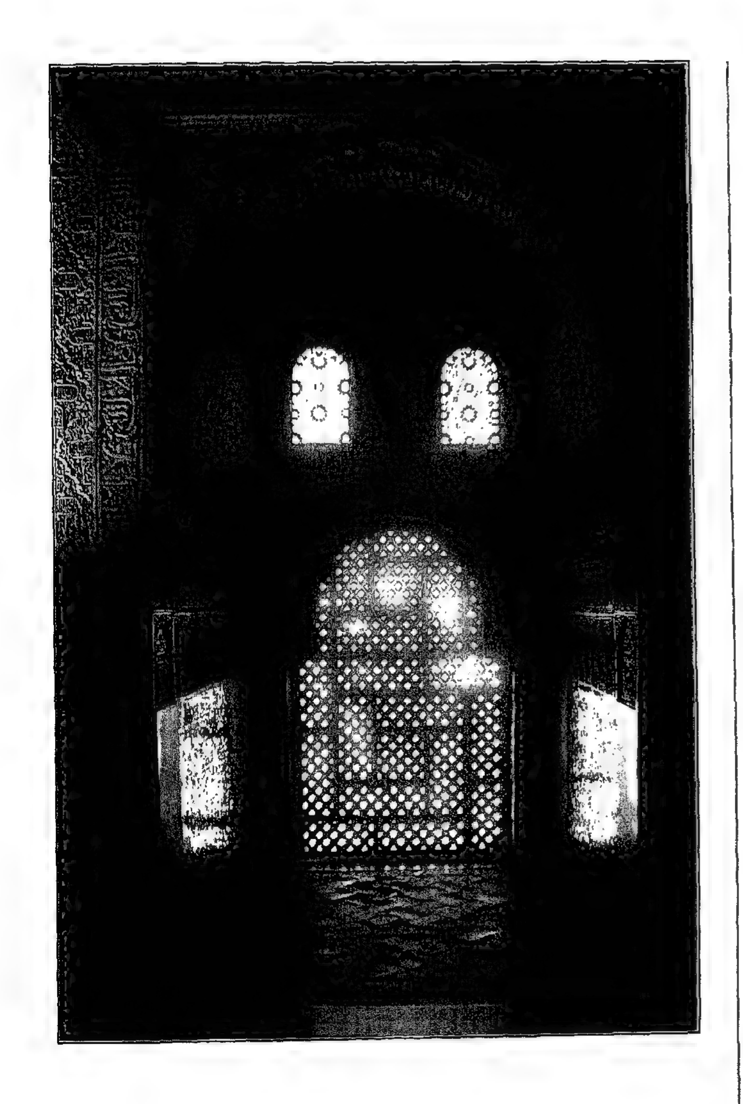
لوحة (217)
نقوش بالخط الكوفي والثلث - قاعة السفراء

لوحة (216)
نقوش عقد المدخل إلى قاعة السفراء



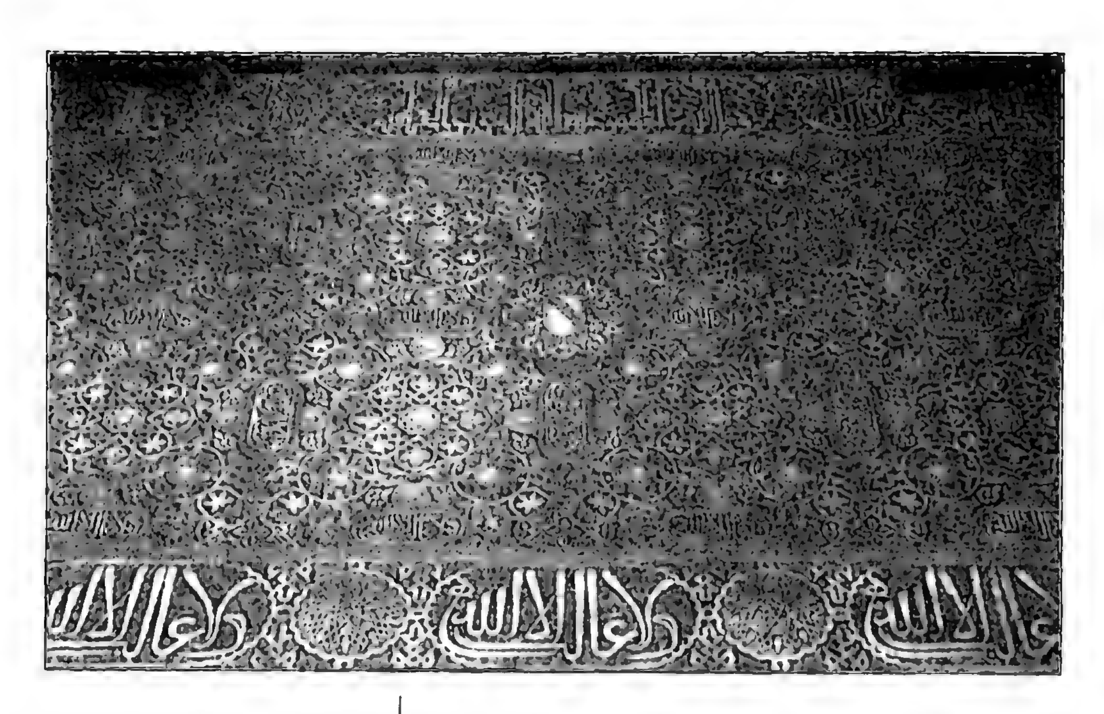
لوحة (218)

شعار بني نصر يتكرر على جدران قاعة السفراء



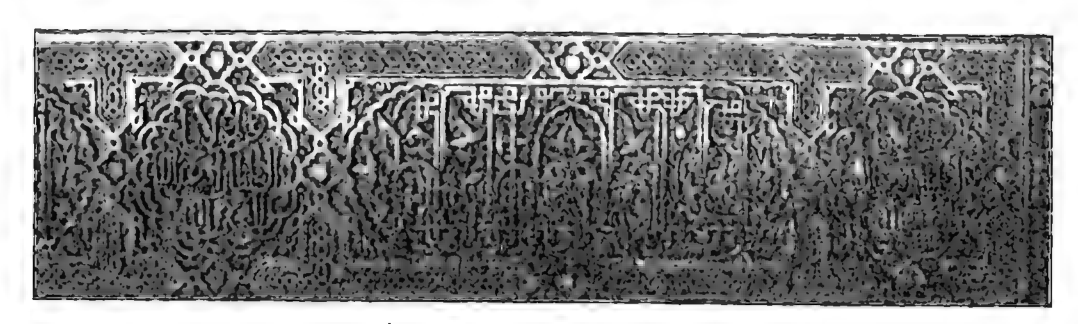
لوحة (219)

زخارف ونقوش شرفة من قاعة السفراء



لوحة (220)

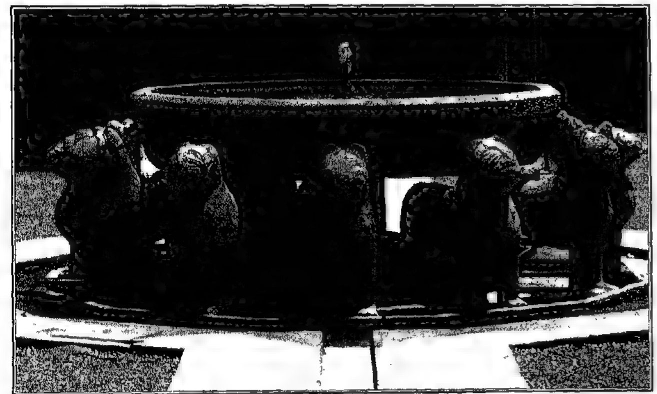
نقوش بالخط الكوفي والثلث – قاعة المقرنصات

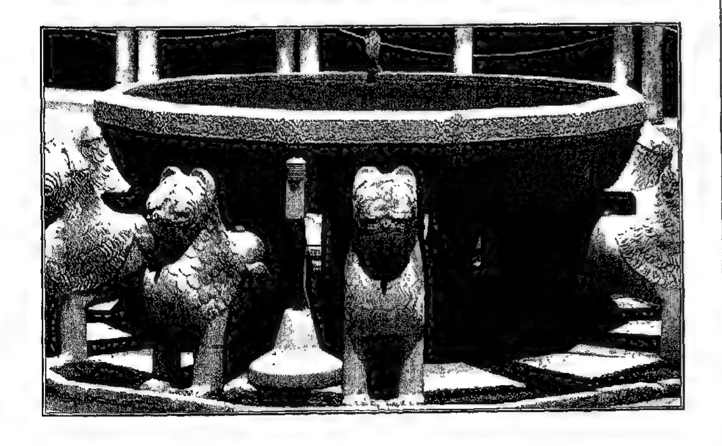


لوحة (221)

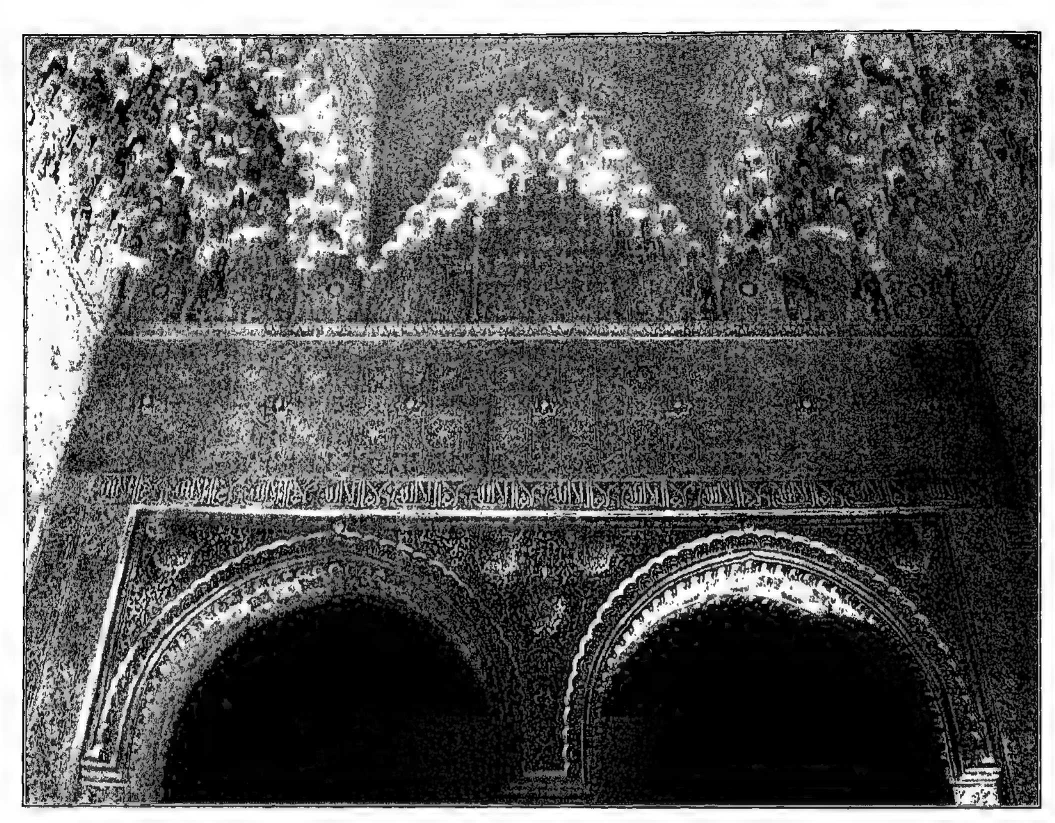
نقوش بالخط الكوفي والثلث – بهو الأسود



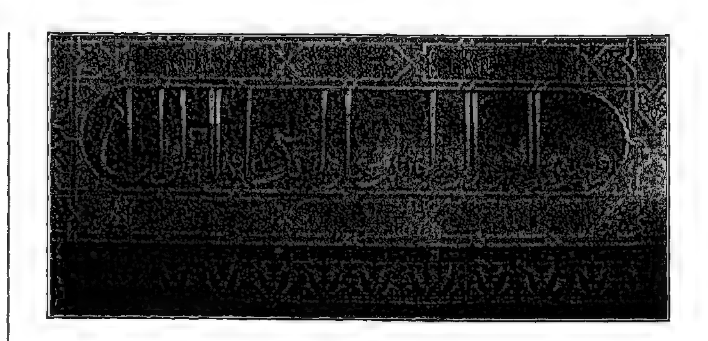


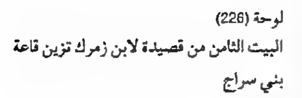


اللوحات (222)، (223)، (224)
توضح نقوش الأبيات الشعرية التي تزين حوض نافورة بهو الأسود

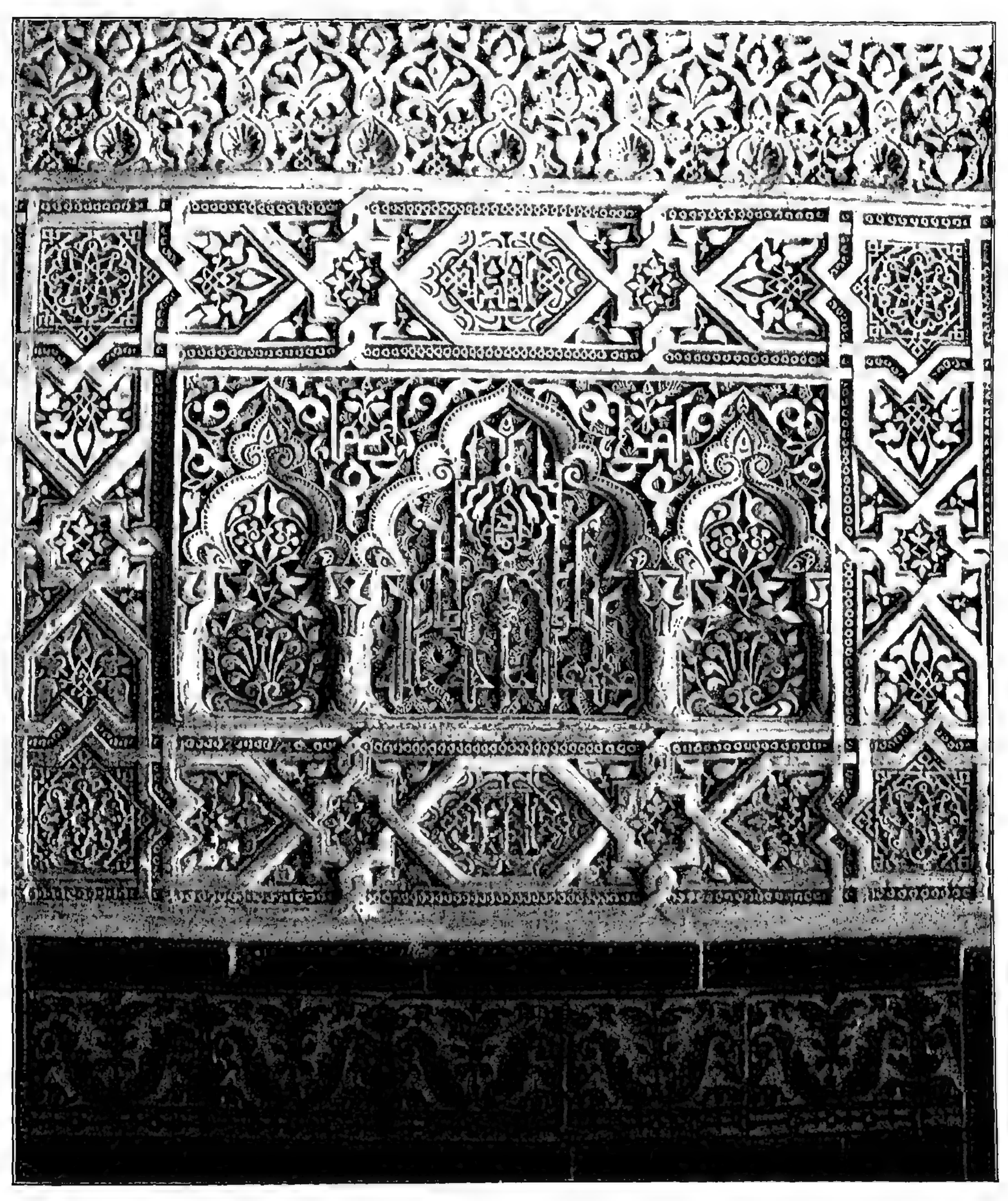


لوحة (225)
نقوش وزخارف سقف قاعة بني سراج



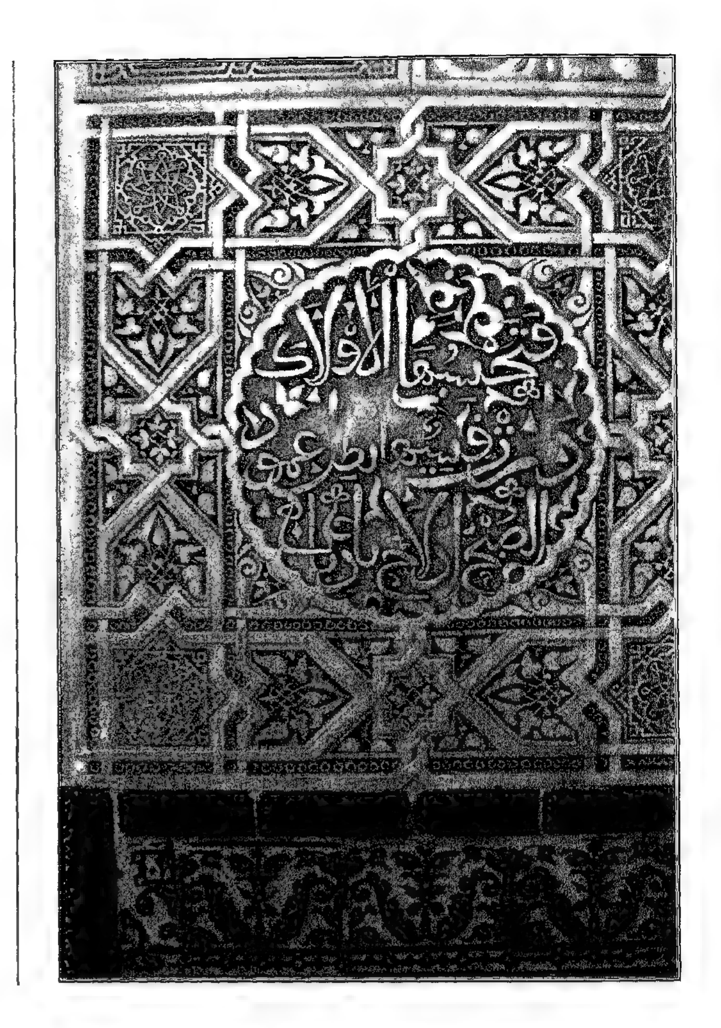


لوحة (226)
البيت الثامن من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة بني سراج



لوحة (227)

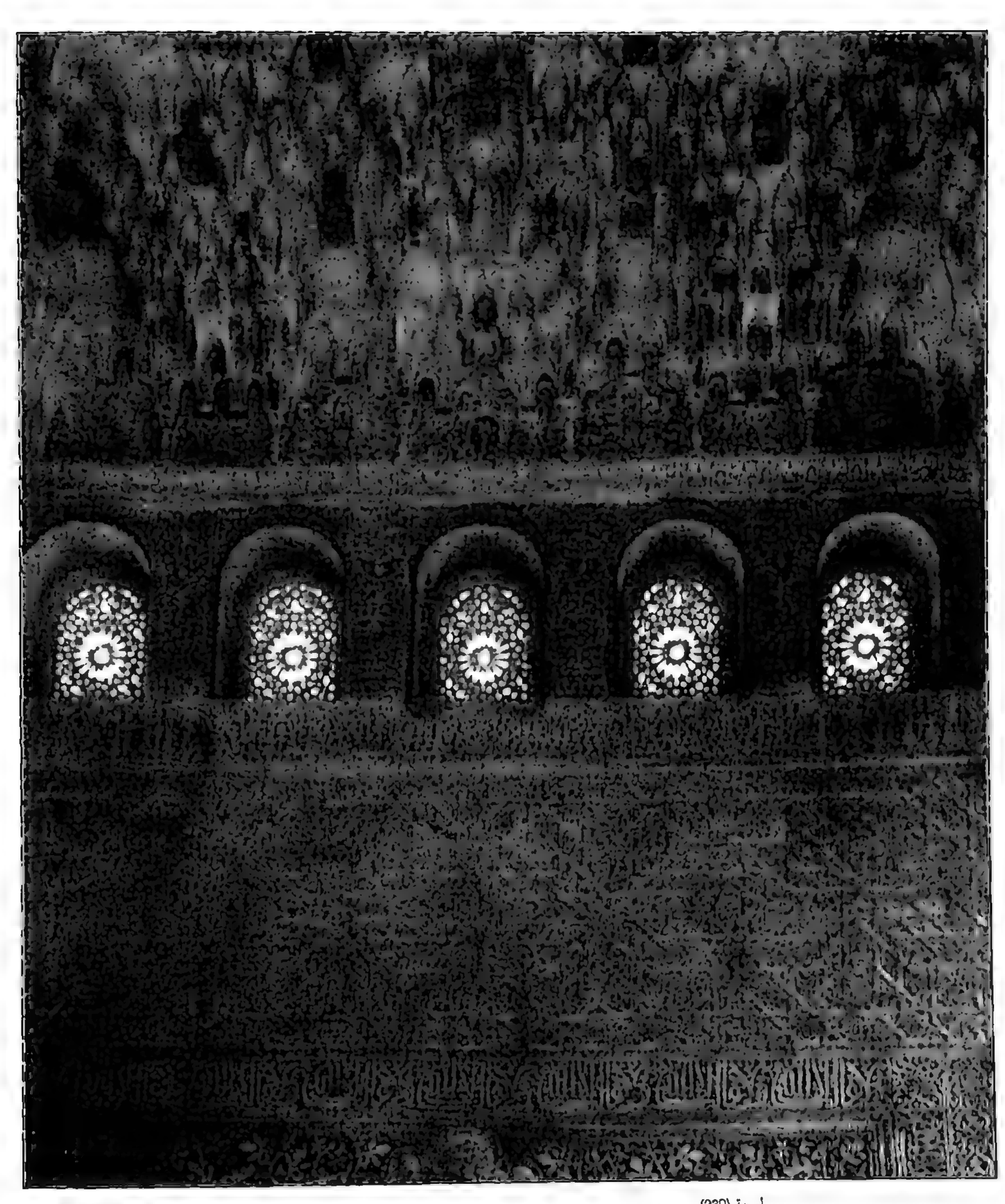
نقوش وزخارف المدخل إلى قاعة بني سراج



لوحة (228)
البيت الخامس عشر من قصيدة لابن زمرك في قاعة بني سراج
«نقل إليها أثناء أعمال الترميم من قاعة الأختين»

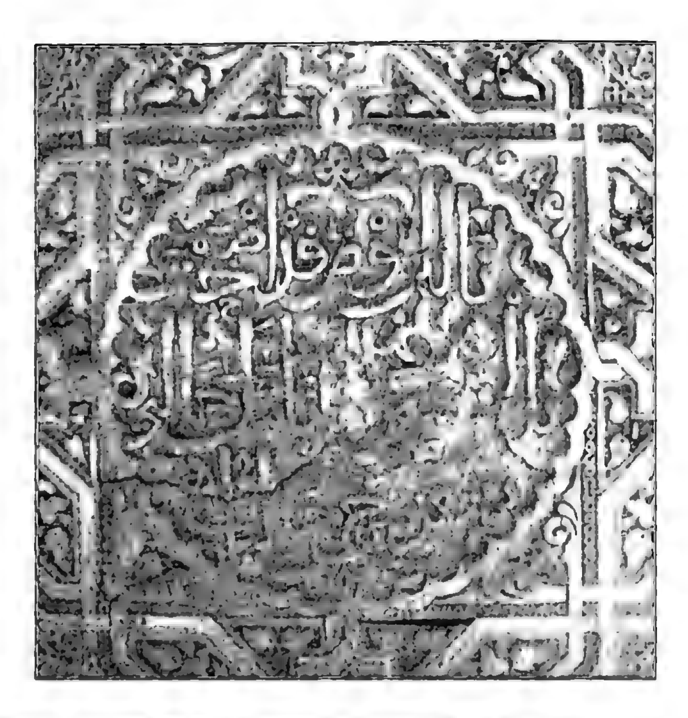


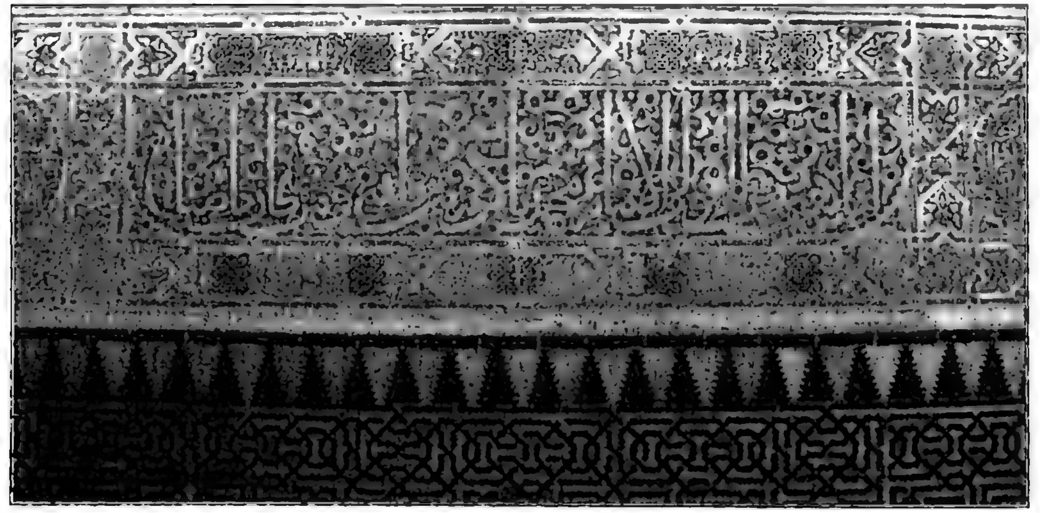
لوحة (229)
البيت الحادي عشر من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة بني سراج



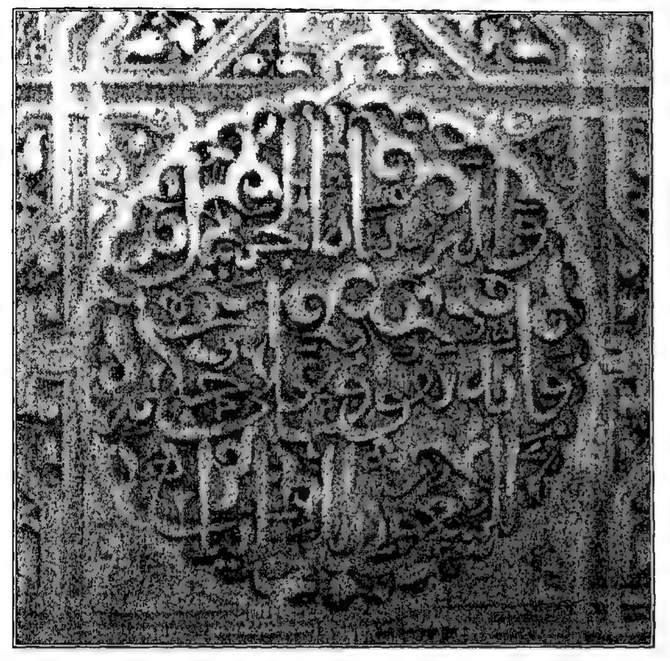
لوحة (230)

نقوش وزخارف من قاعة الملوك





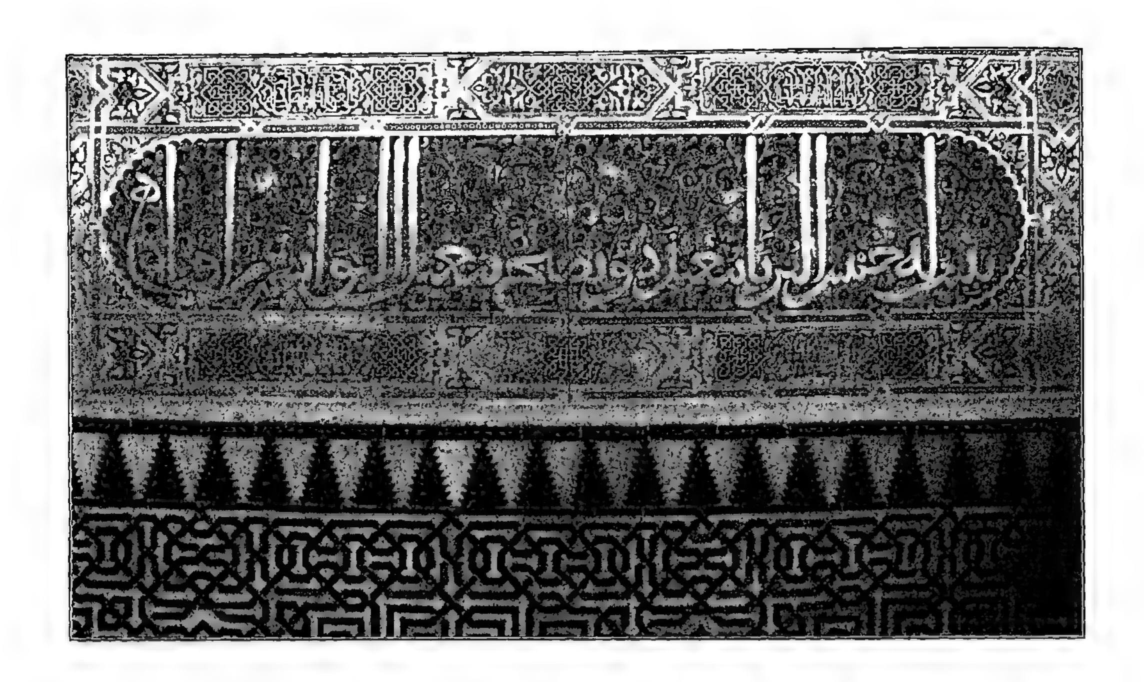
اللوحتان (231)، (232)
توضحان البيتين الأول والثاني من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة الأختين

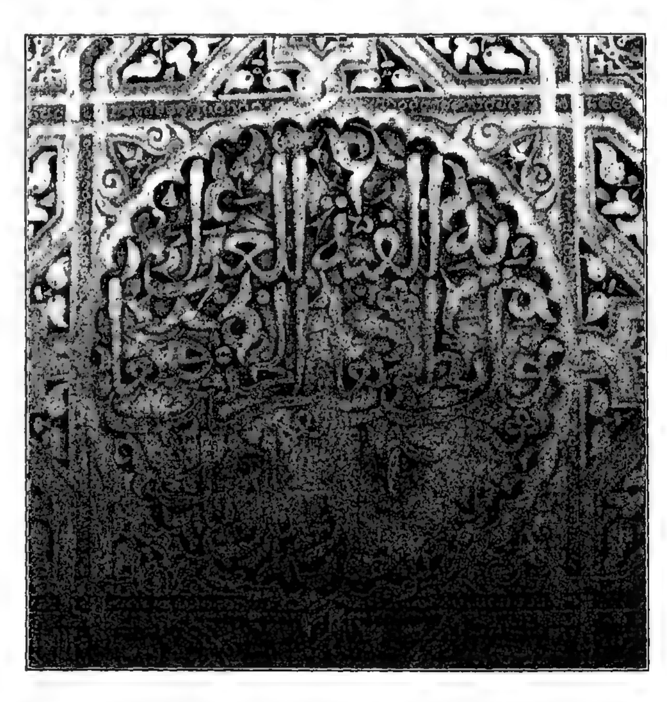




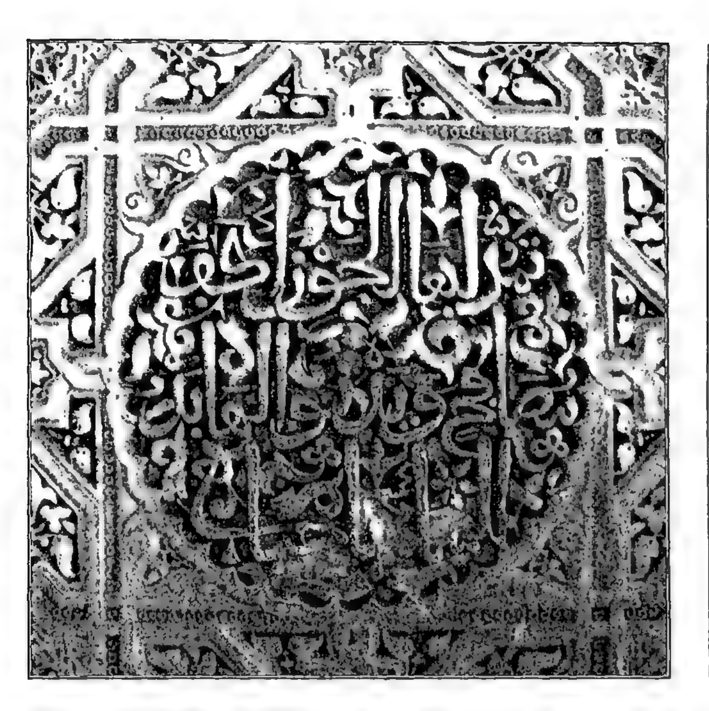
اللوحتان (233)، (234)

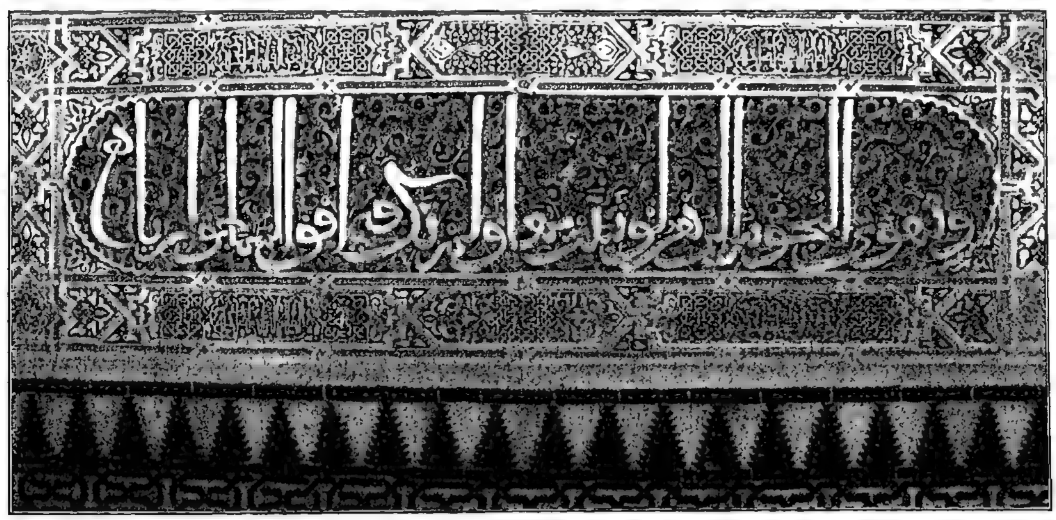
توضحان البيتين الثالث والرابع من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة الأختين



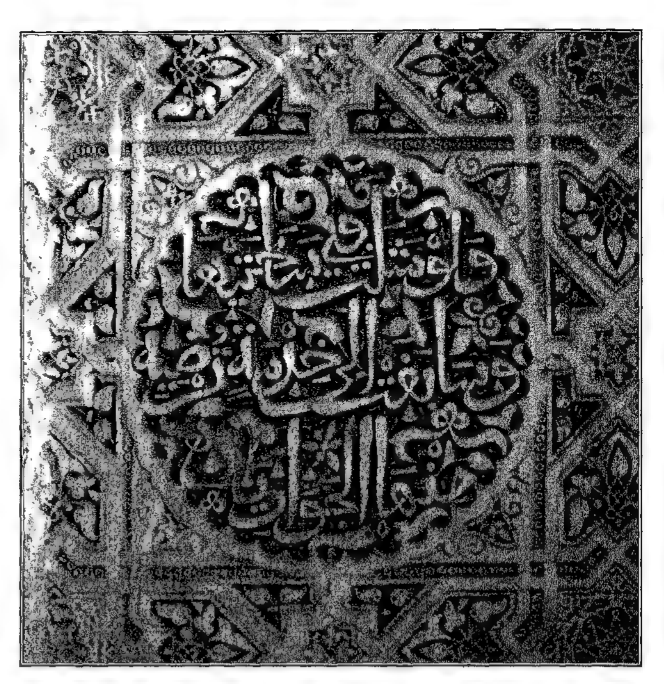


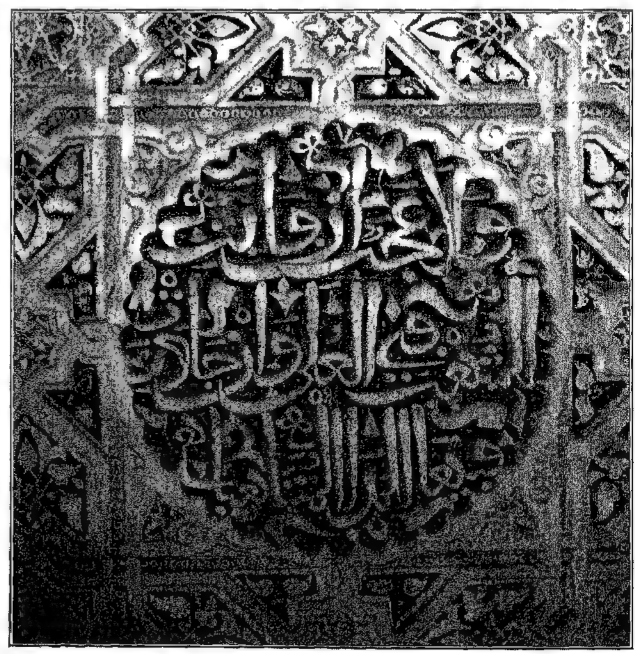
اللوحتان (235)، (236)
توضحان البيتين الخامس والسادس من قصيدة
لابن زمرك تزين قاعة الأختين



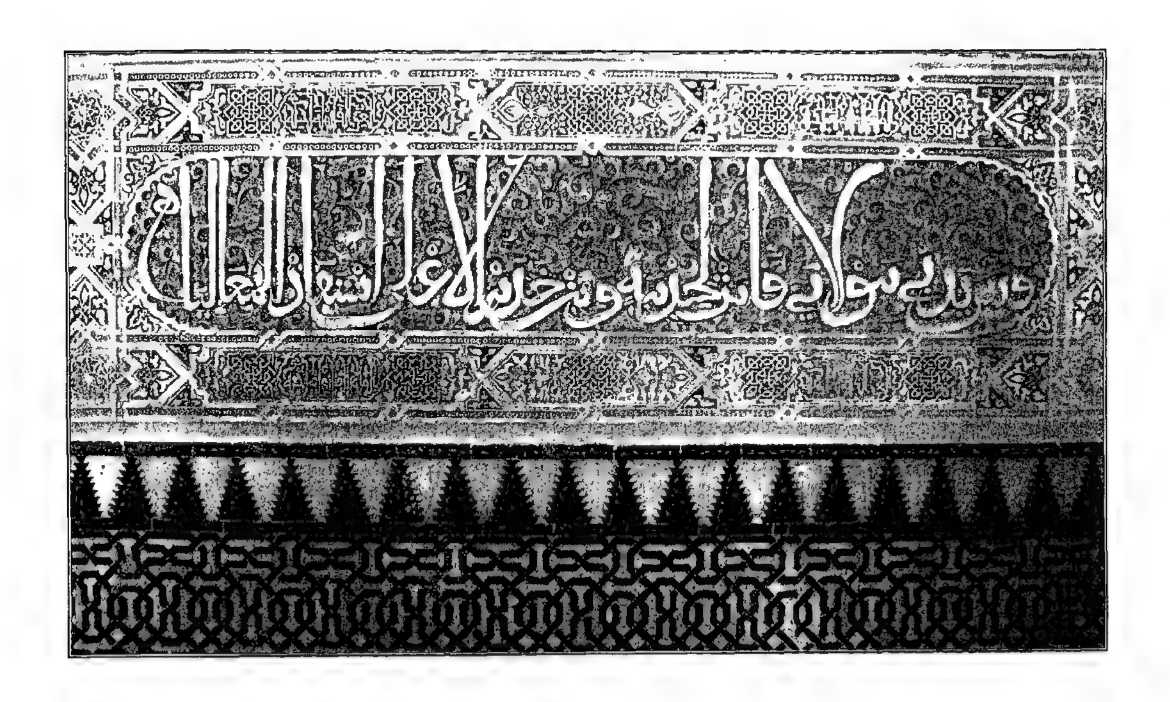


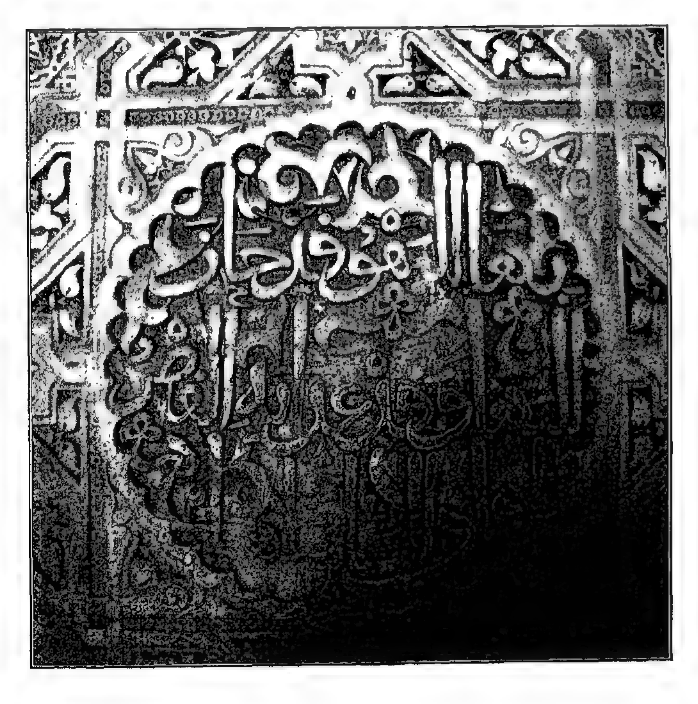
اللوحتان (237)، (238)
توضحان البيتين السابع والثامن من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة الأختين



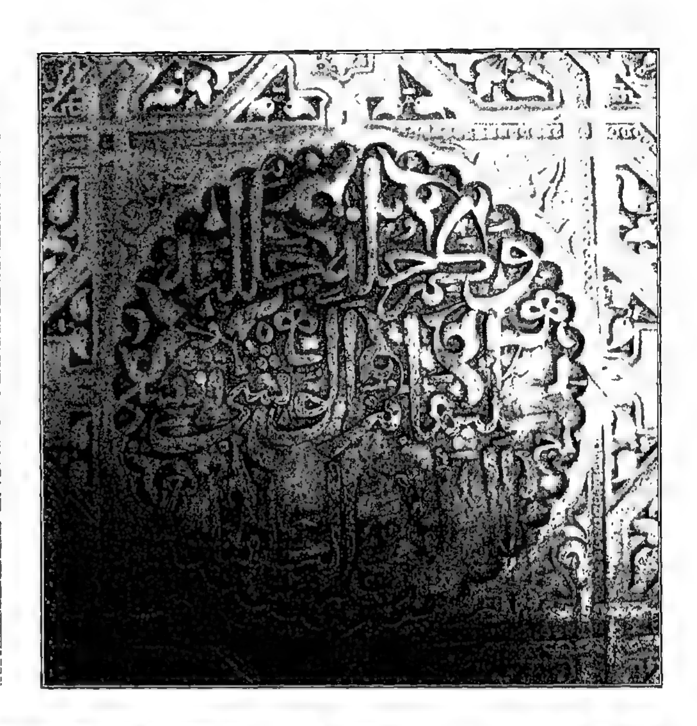


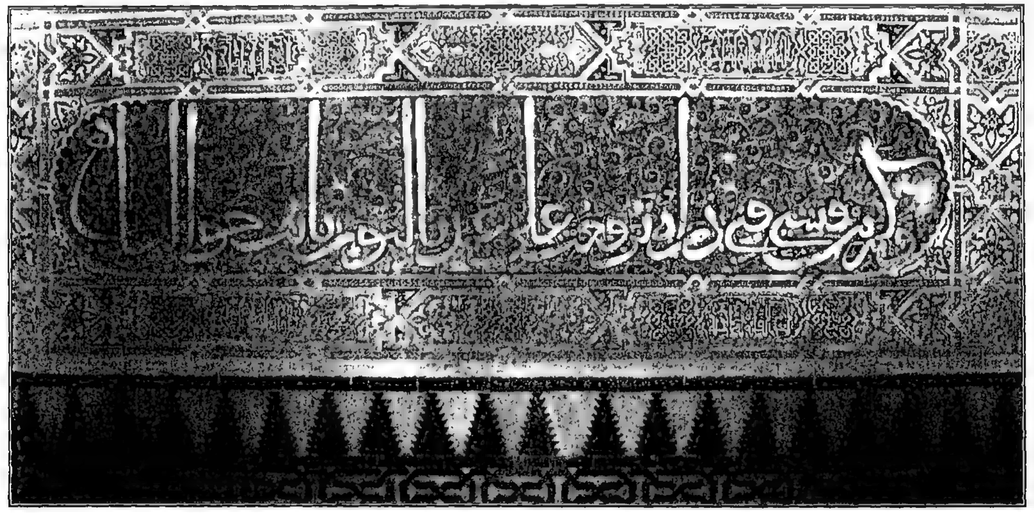
اللوحتان (239)، (240)
توضحان البيتين التاسع والعاشر من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة الأختين



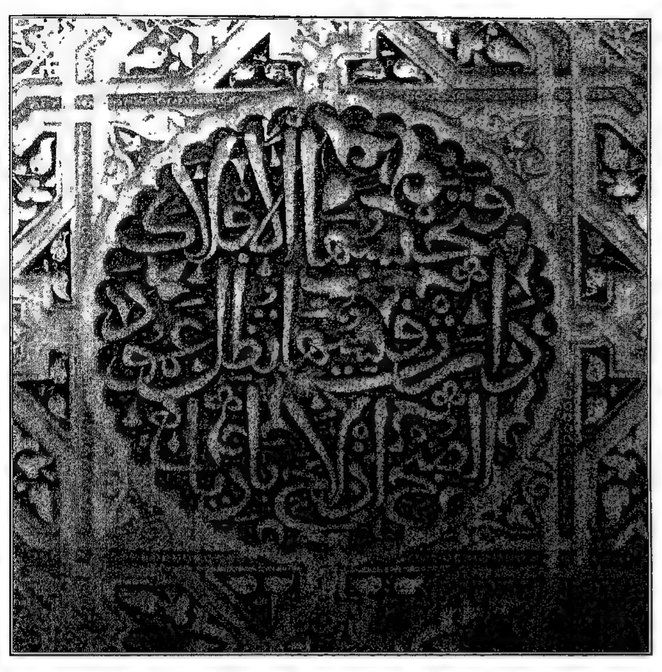


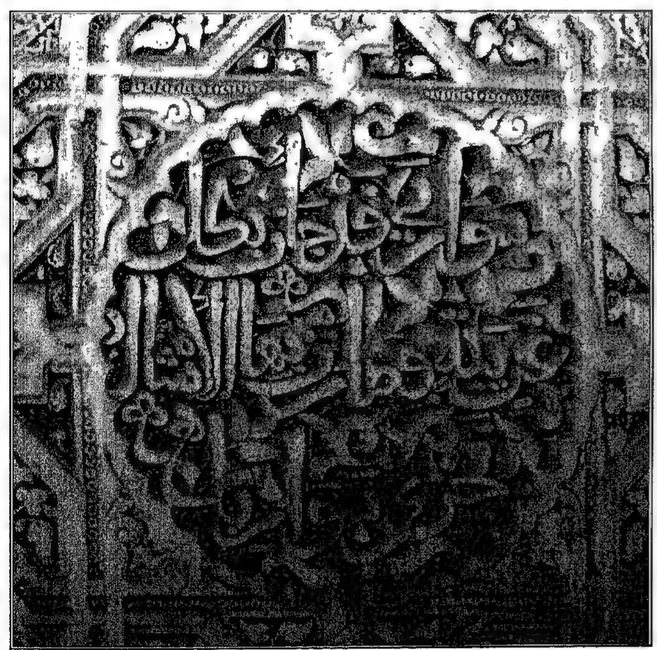
اللوحتان (241)، (242)
توضحان البيتين الحادي عشر والثاني عشر من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة الأختين



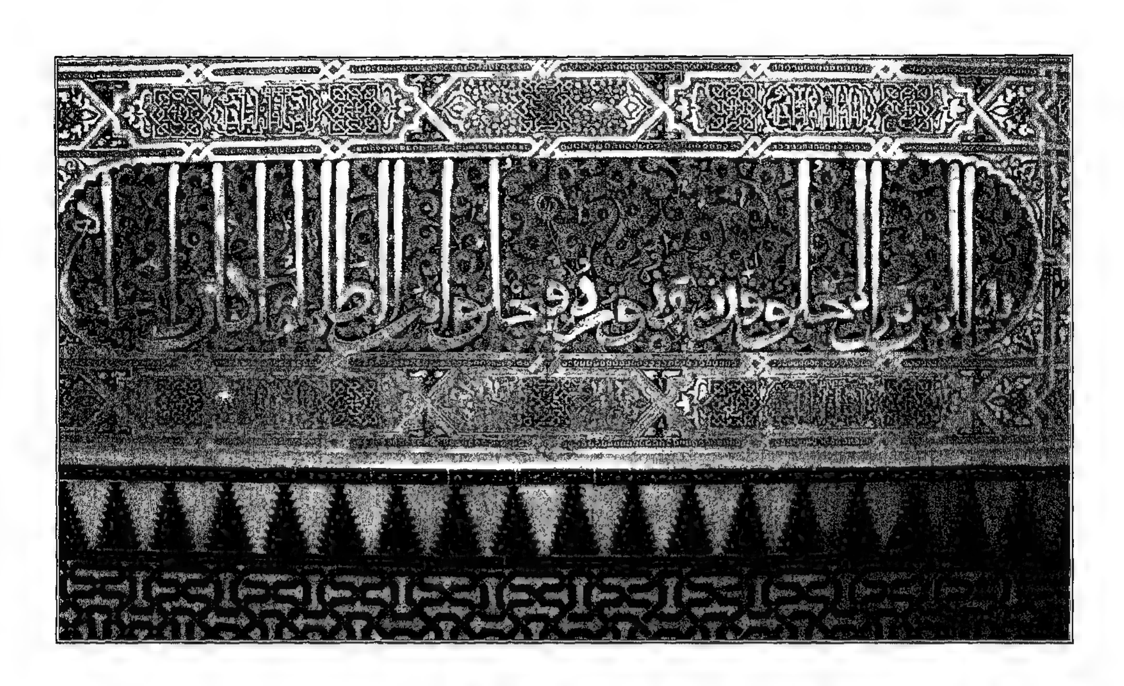


اللوحتان (243)، (244)
توضحان البيتين الثالث عشر والرابع عشر من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة الأختين



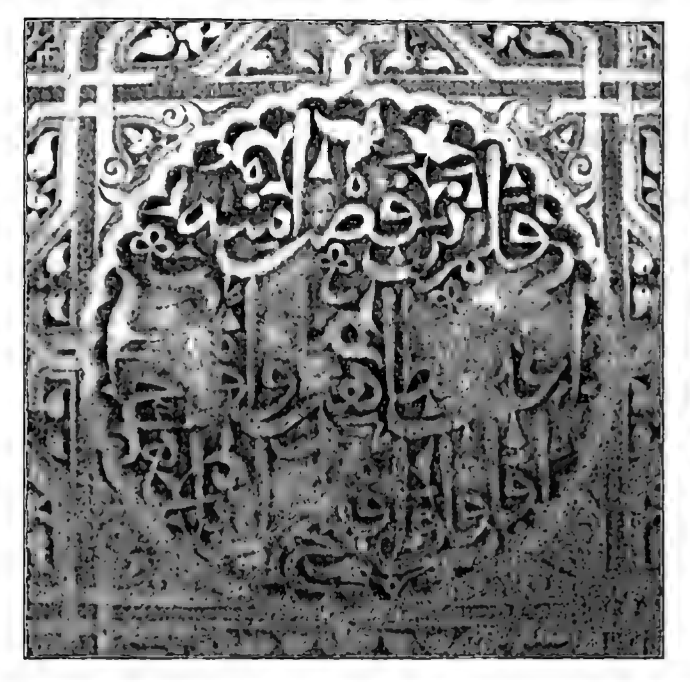


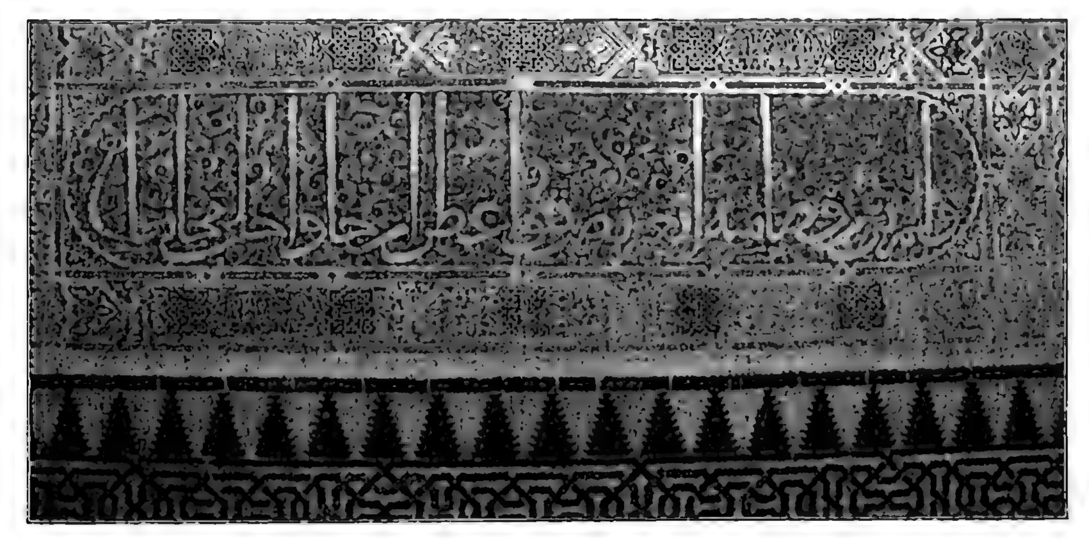
اللوحتان (245)، (246)
توضحان البيتين الخامس عشر والسادس عشر من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة الأختين





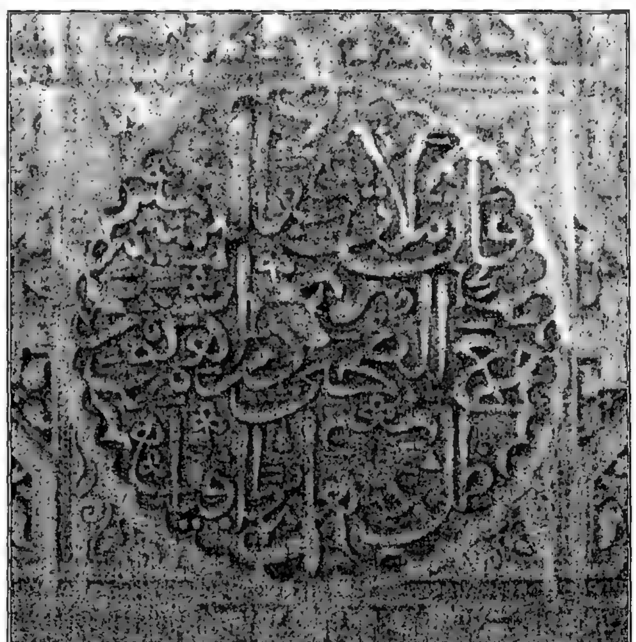
اللوحتان (247)، (248)
توضحان البيتين السابع عشر والثامن عشر من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة الأختين





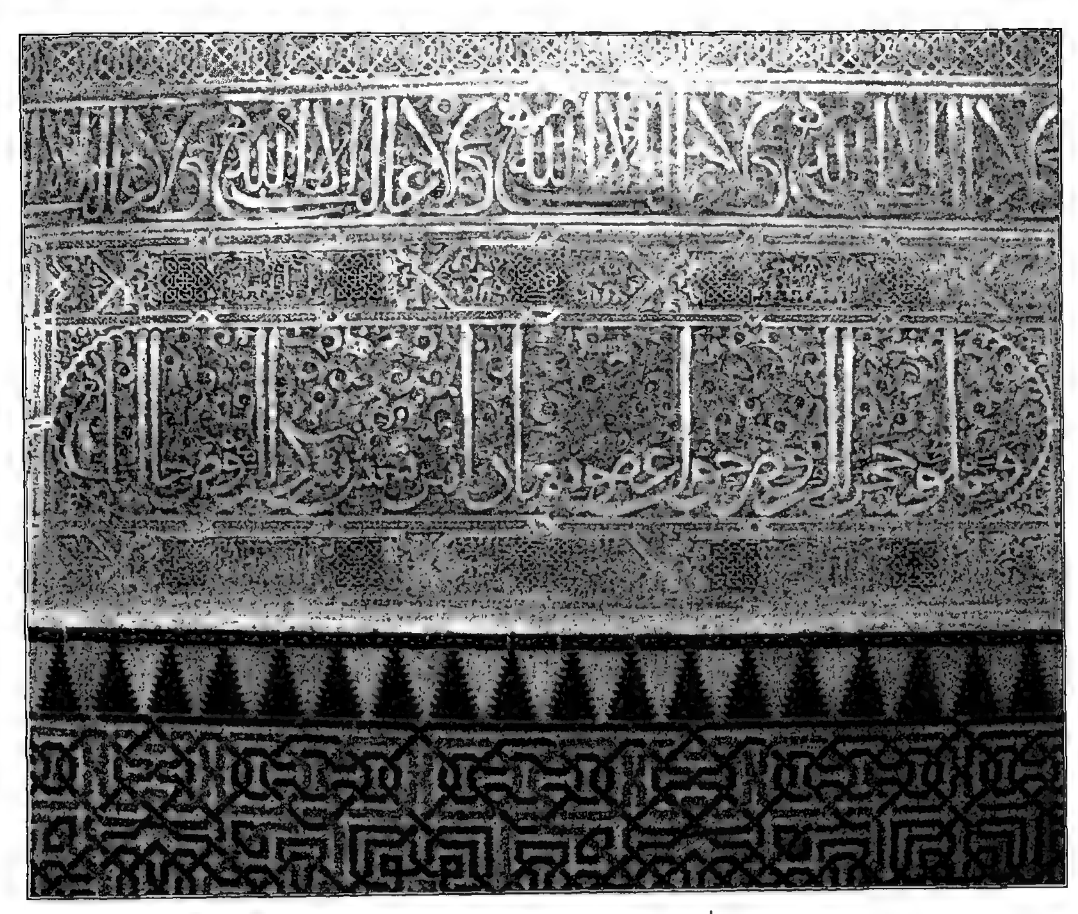
اللوحتان (249)، (250)
توضحان البيتين التاسع عشر والعشرون من قصيدة
لابن زمرك تزين قاعة الأختين





اللوحتان (251)، (252)

توضحان البيتين الحادي والعشرون والثاني والعشرون من قصيدة لابن زمرك تزين قاعة الأختين



لوحة (253)

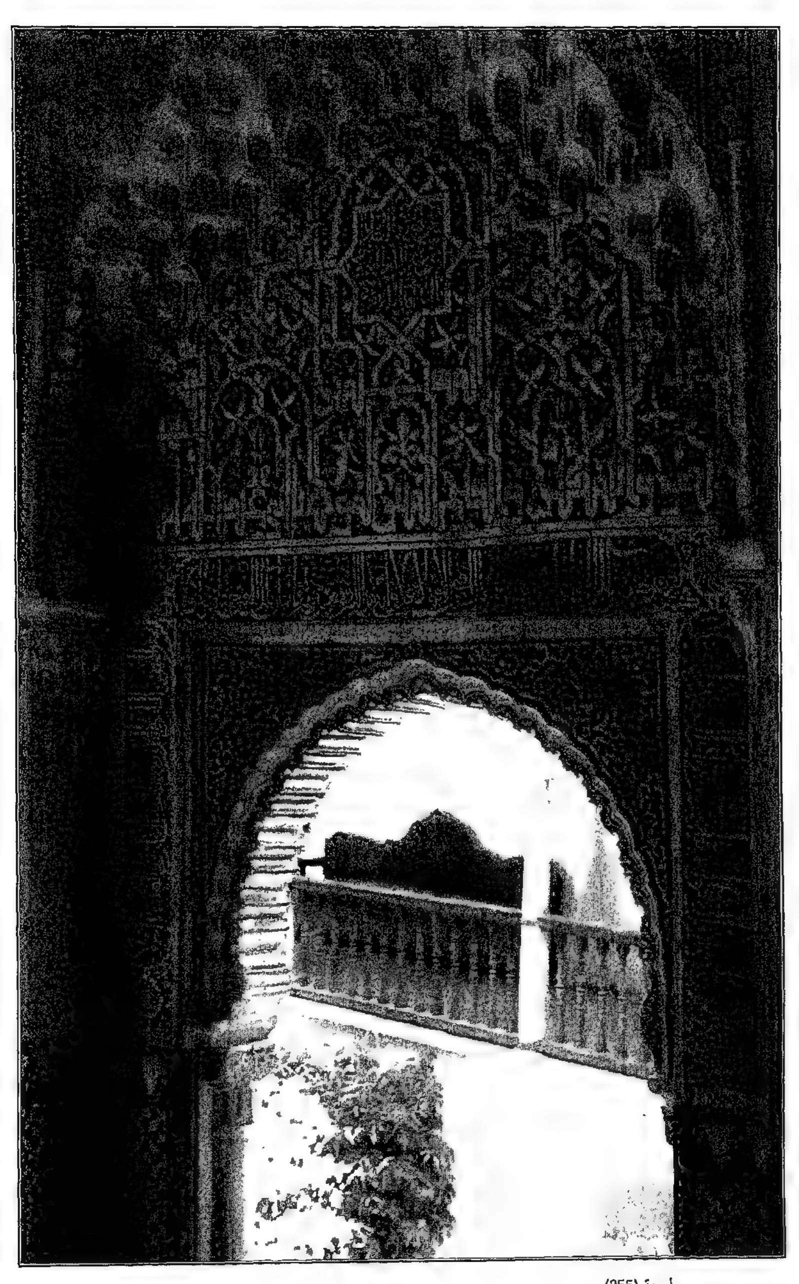
توضح البيت الثالث والعشرون من قصيدة

لابن زمرك تزين قاعة الأختين

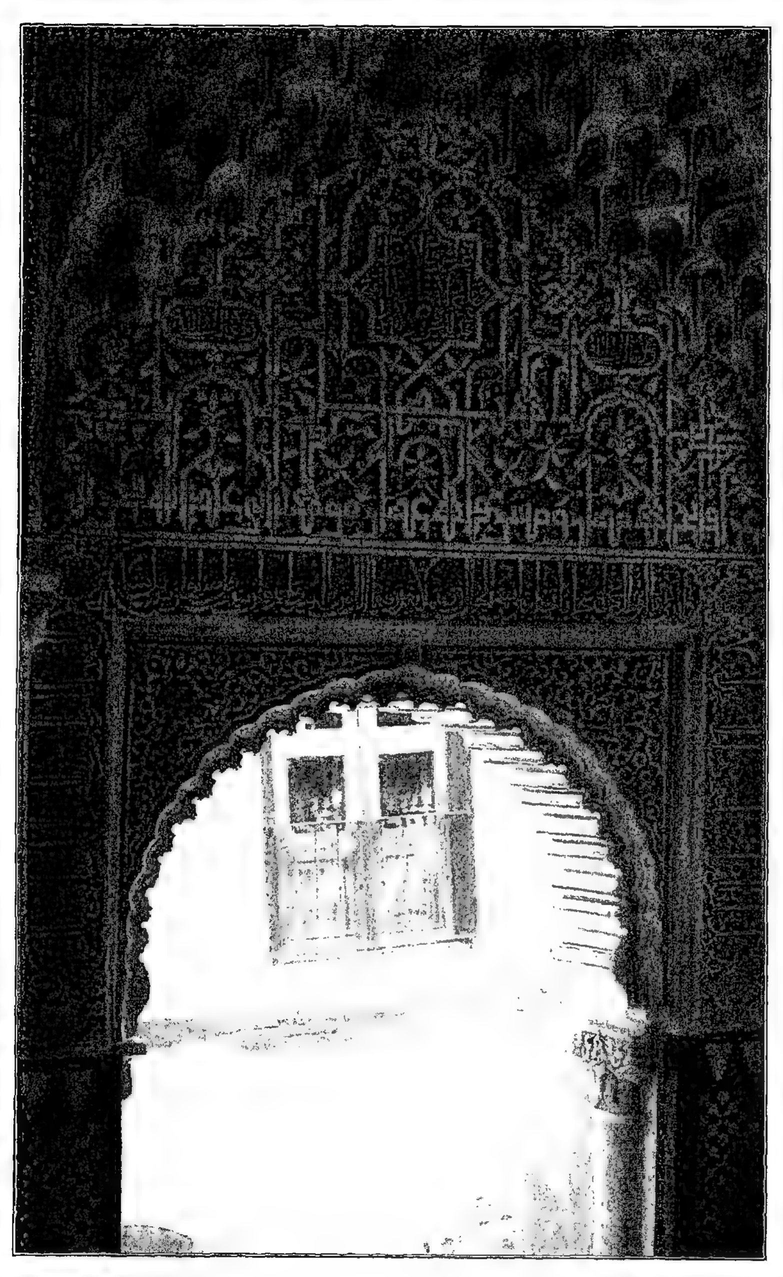


لوحة (254)

نقش المدخل إلى منظرة دار عائشة

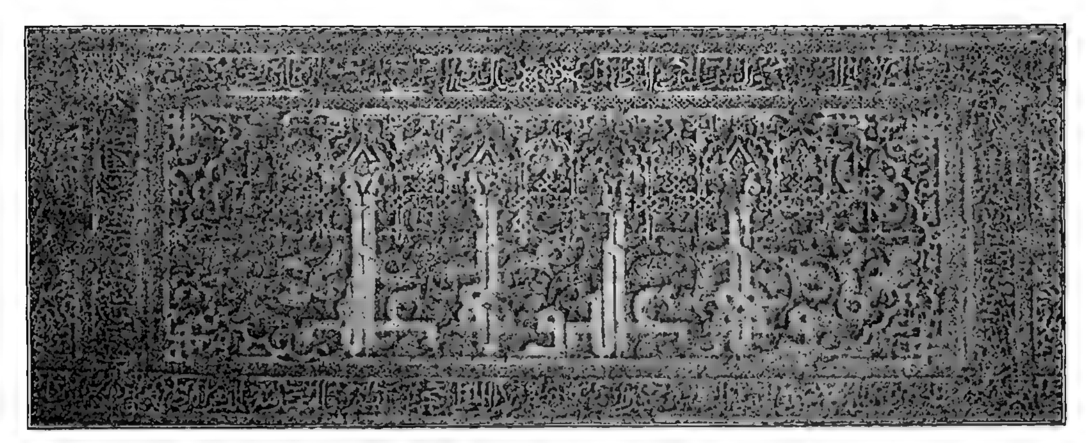


لوحة (255)
نقش النافذة اليمنى - منظرة دار عائشة



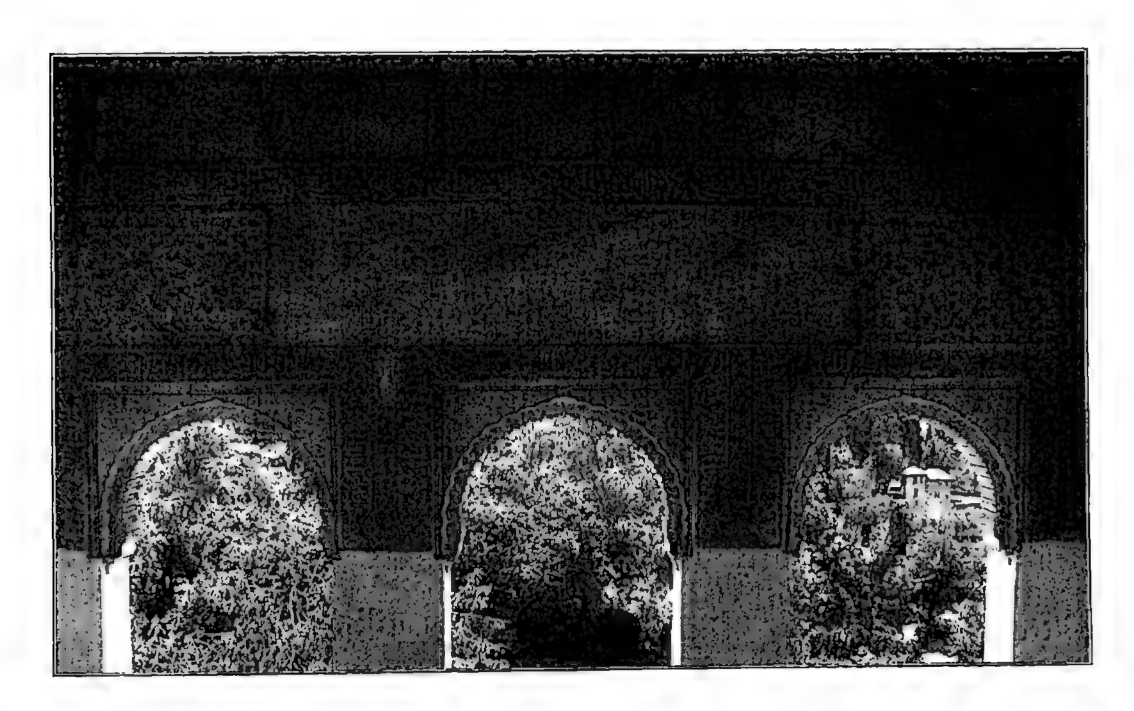
لوحة (256)

نقش النافذة اليسرى - منظرة دار عائشة



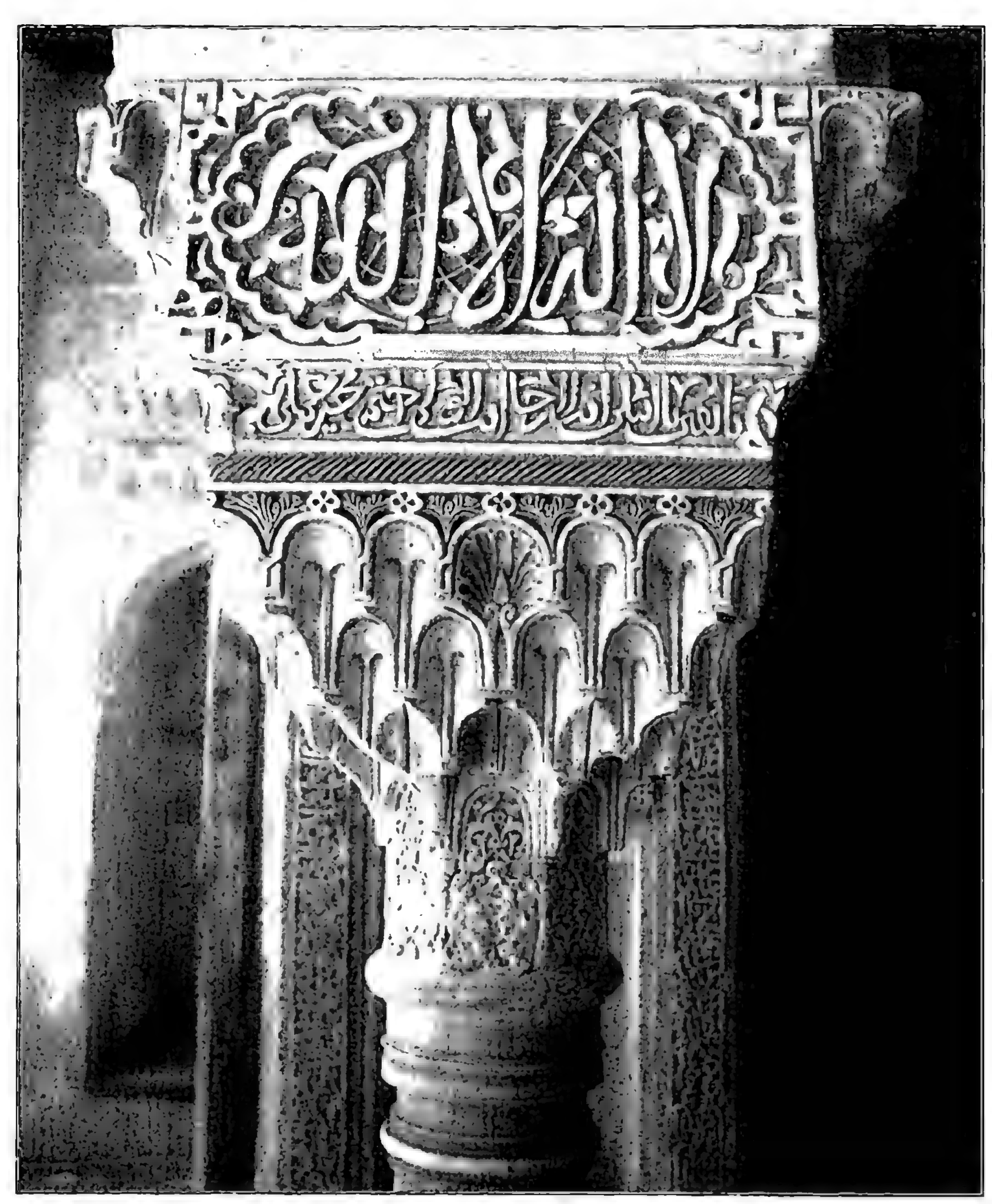
لوحة (257)

نقوش بالخط الكوفي المضفر والثلث - قصر البرطل



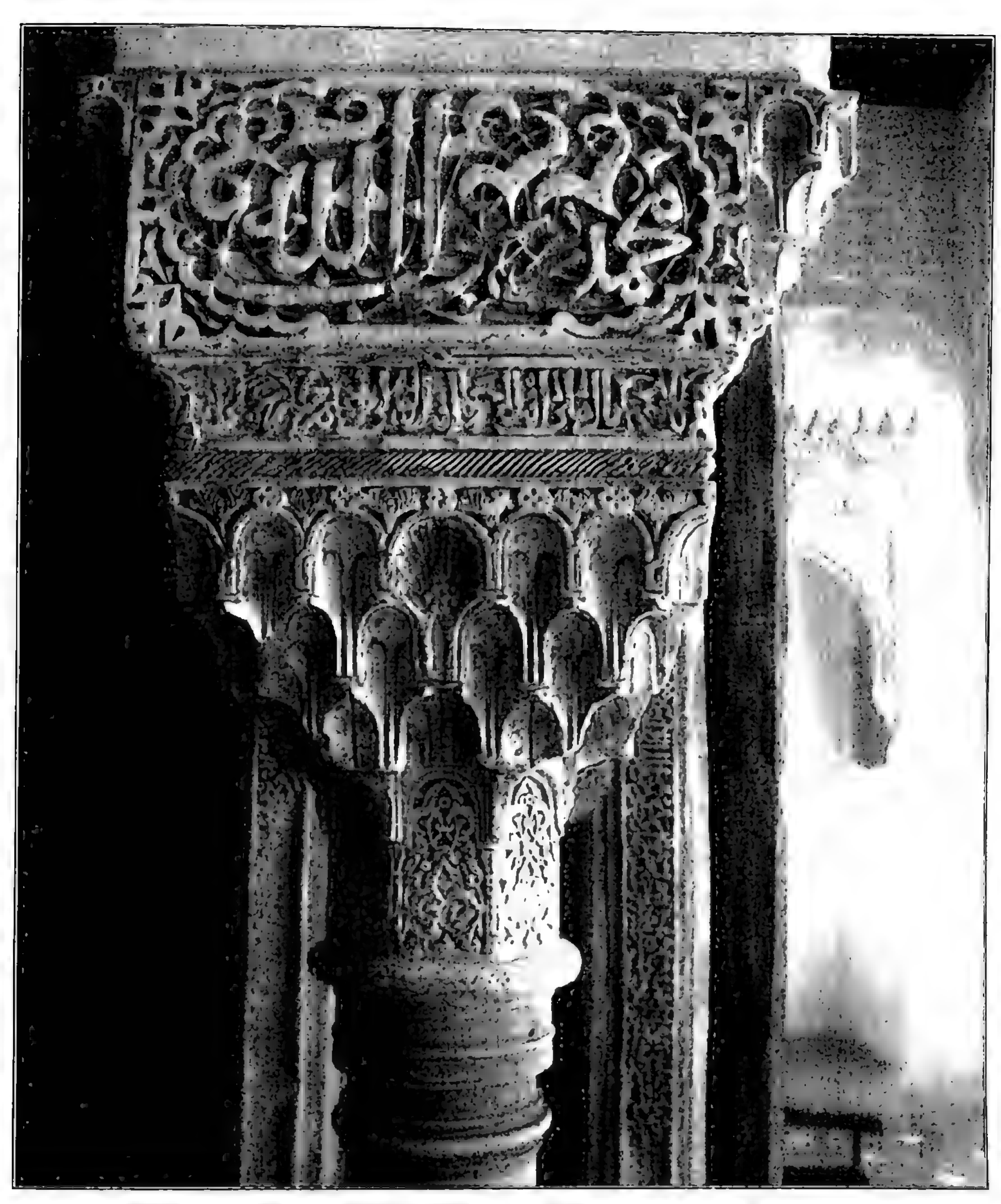
لوحة (258)

نقوش الشرفة التي تقع على يسار بهو الساقية -
قصر جنة العريف



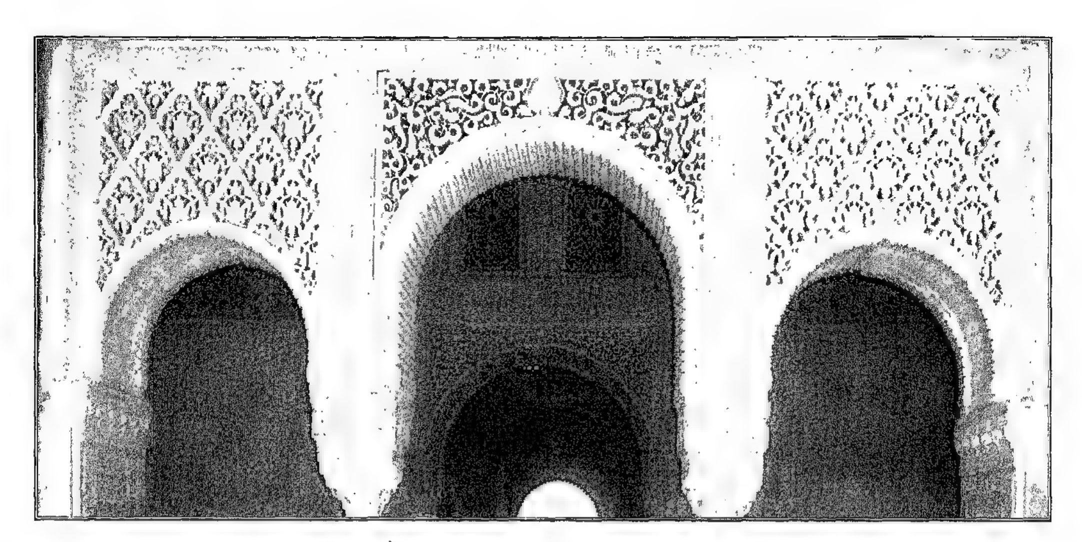
لوحة (259)

نقش العامود الأيسر – قصر جنة العريف

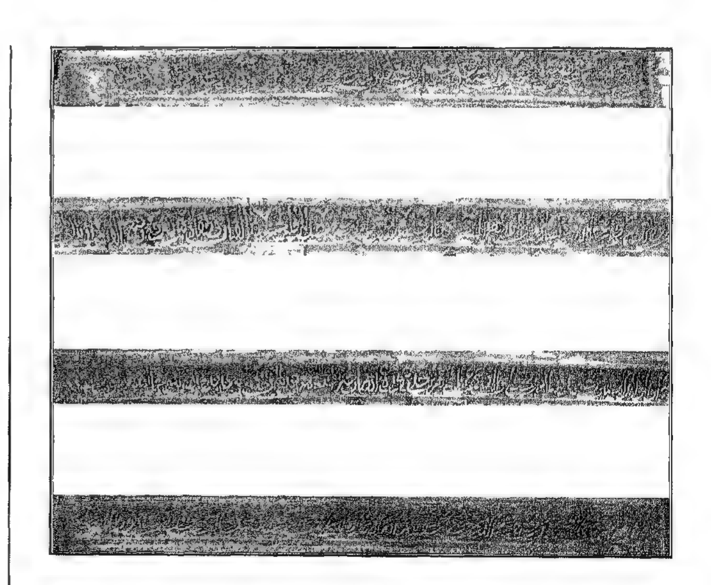


لوحة (260)

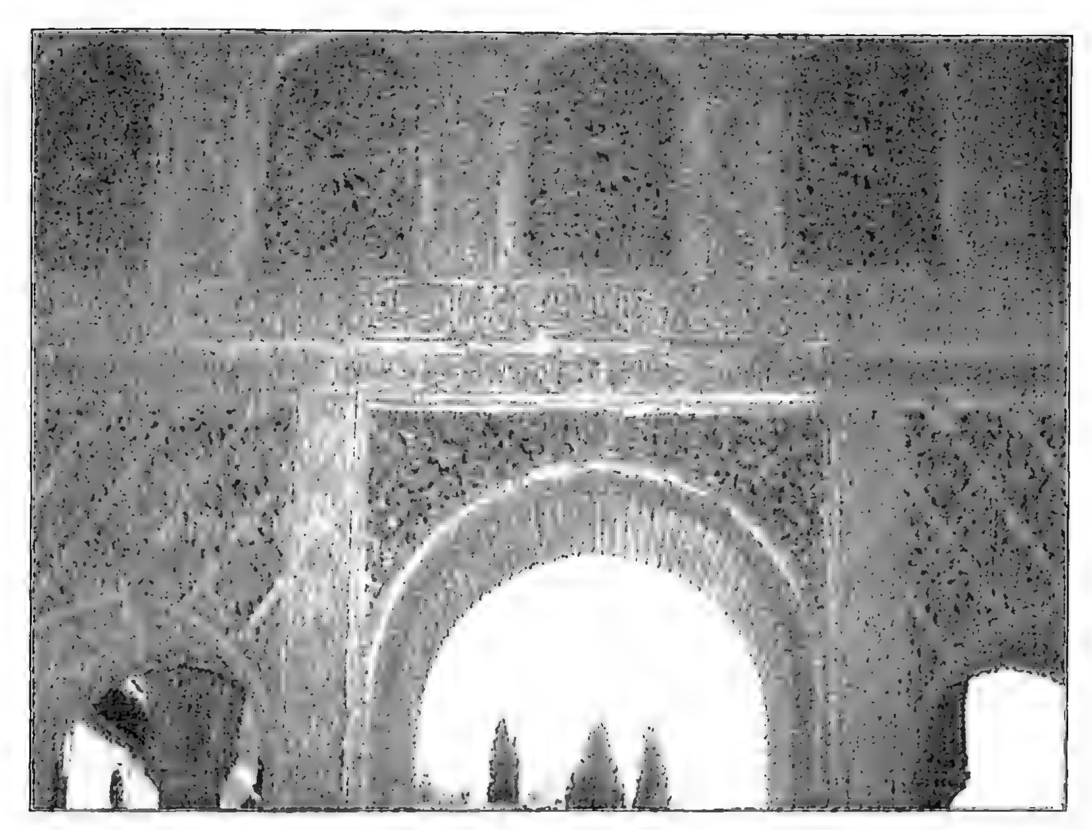
نقش العامود الأيمن - قصر جنة العريف



لوحة (261)
نقش الأبيات الشعرية التي تزين
إفريز القاعة الرئيسية - قصر جنة العريف

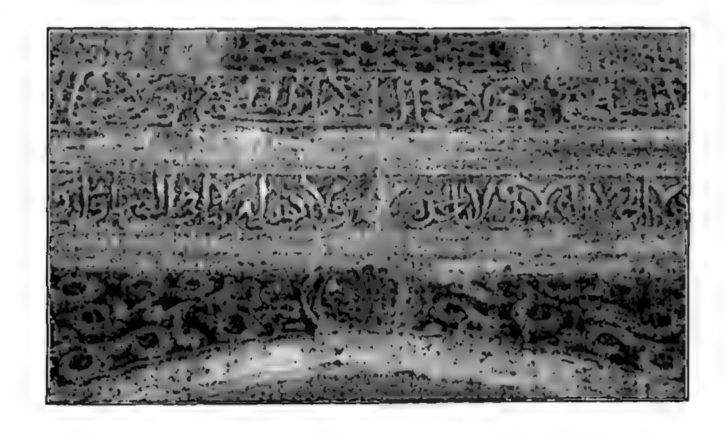


لوحة (262)
تفاصيل من النقش السابق



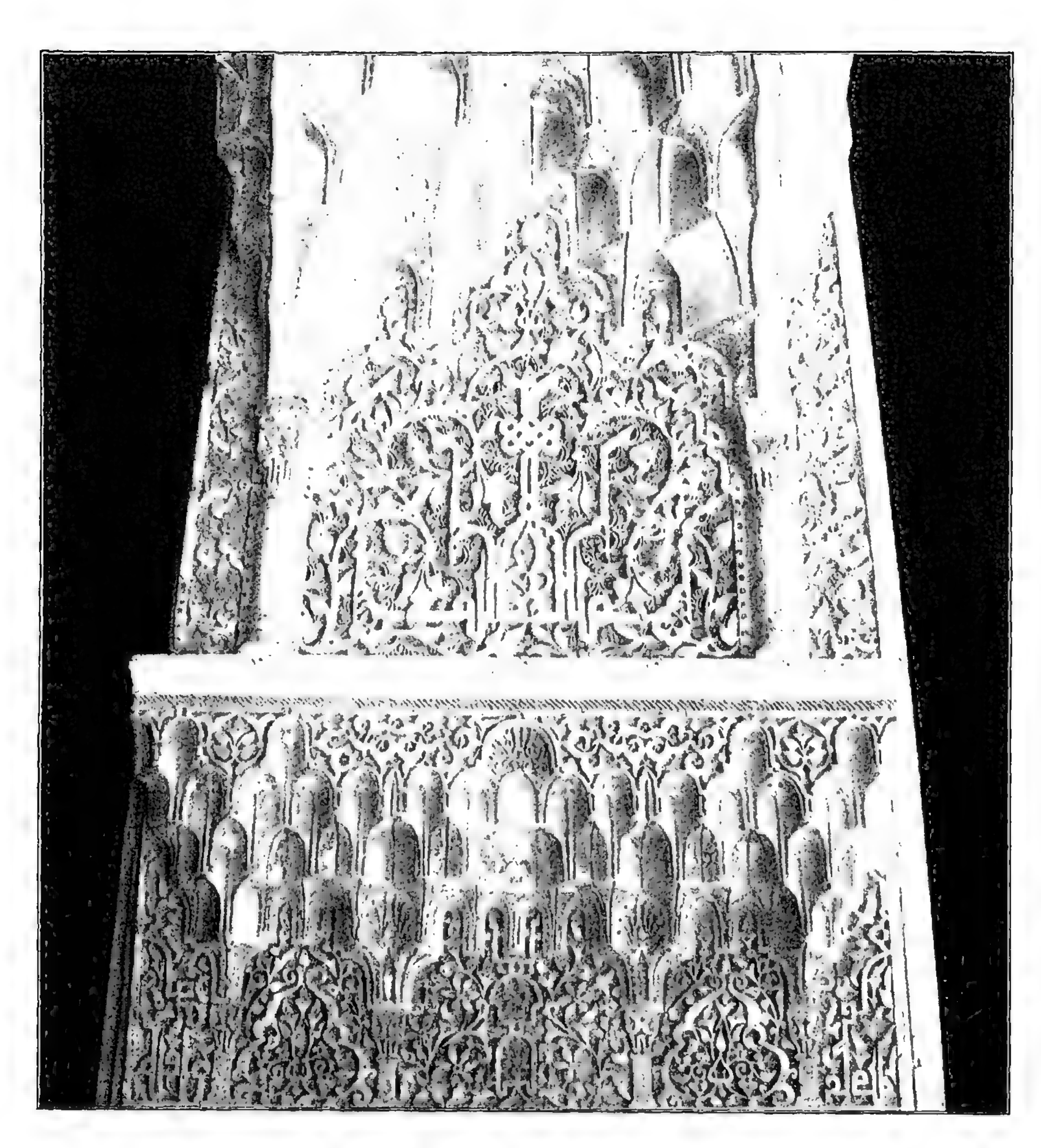
لوحة (263)

نقش يتضمن آية الكرسي - قصر جنة العريف

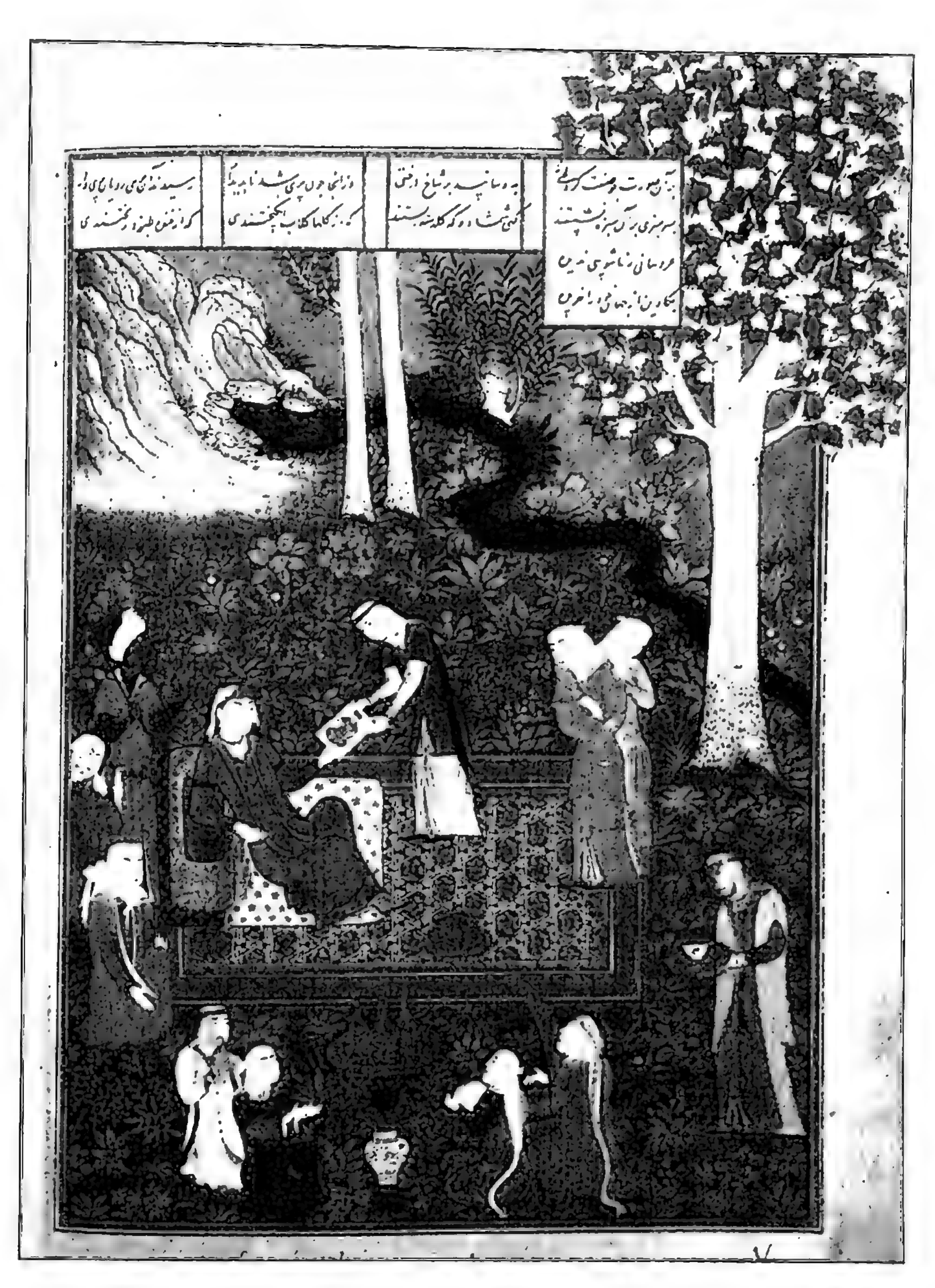


لوحة (264)

تفاصيل من النقش السابق



لوحة (265)
نقش المدخل إلى قاعة البركة



المصادر والمراجع

(1) المصادر العربية المخطوطة

ابن الجياب (أبو الحسن علي):

- ديوان ابن الجياب، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم (1224 أدب).

(2) المصادر العربية المطبوعة

القرآن الكريم

ابن الأحمر

- مستودع العلامة ومستبدع العلامة، تحقيق محمد بن تاويت، الرباط 1964

ابن بسام (أبو الحسن علي الشنتريني):

- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، 8 أجزاء، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1978-1981.

التهانوي (محمد علي الفاروقي):

- كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، وعبد النعيم حسنين، دار الكاتب العربي، القاهرة 1969.

الحميري (أبو عبد الله محمد بن عبد المنعم):

- صفة جزيرة الأندلس، منتخبة من كتاب الروض المعطارة، تحقيق ليفي بروفنسال، القاهرة 1937.

ابن حيان (أبو مروان حيان بن خلف بن حيان القرطبي):

- المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تحقيق محمود مكي، القاهرة 1971.

أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد بن العباس):

- رسالة في علم الكتابة، تحقيق فرانز روزنتال، مجلة (Ars Islamic) ميتشجان 1948.

ابن الخطيب (لسان الدين أبو عبد الله محمد):

- الإحاطة في أخبار غرناطة، 4 أجزاء، تحقيق عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة 1977.

- مشاهدات لسان الدين ابن الخطيب في المغرب والأندلس، تحقيق مختار العبادي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1983.
- اللمحة البدرية في الدولة النصرية، تحقيق محب الدين الخطيب، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1980.
- أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق ليفي بروفنسال، الرباط 1934.
- ديوان ابن الخطيب، تحقيق محمد الشريف قاهر، الجزائر 1973.

ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمن بن محمد):
- مقدمة ابن خلدون، بيروت 1971.
- العبر وديوان المبتدأ والخبر، 7 أجزاء، مؤسسة الأعلمي، بيروت 1971.
- التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، القاهرة 1953.

ابن خلكان (شمس الدين أبو أحمد بن محمد)
- وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان، 8 أجزاء، دار صادر بيروت 1977.

الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر):
- مختار الصحاح، القاهرة 1954.

ابن زمرك(أبو عبد الله محمد بن يوسف):
- ديوان ابن زمرك، جمع يوسف الثالث سلطان غرناطة، بعنوان «البقية والمدرك من شعر ابن زمرك» تحقيق محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997..

ابن سماك العاملي:
- الزهرات المنثورة في نكت الأخبار المأثورة، تحقيق محمود مكي، مطبوعات المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد، مدريد 1984 .

ابن صاحب الصلاة (أبو عبد الله محمد بن عبد الملك):
- كتاب المن بالإمامة، تحقيق عبد الهادي التازي، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1987

ابن الصايغ (عبد الرحمن بن يوسف):
- تحفة أولى الألباب في صناعة الخط والكتاب، تحقيق هلال ناجي، دار بو سلامة للطباعة والنشر، تونس 1967.

الصولي:
■ أدب الكتاب، تحقيق محمد بهجة الأثري، المطبعة السلفية، القاهرة 1341هـ.

الضبي (أحمد بن يحيي بن عميرة):
■ بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967.

طاش كبرى زادة:
■مفتاح السعادة ومصباح السيادة، 4 أجزاء، تحقيق كامل بكري، عبد الوهاب أبو النور، القاهرة (بدون تاريخ).

الطيبي (محمد بن حسن):
■ جامع محاسن كتابة الكتاب، تحقيق صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1962

ابن عذاري المراكشي (أبو العباس أحمد بن محمد):
■ البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، أربعة أجزاء، ج1، 2، 3 تحقيق بروفينسال وكولان، ج4 تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1983.

العمري:
■ التعريف بالمصطلح الشريف، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت 1988.

ابن غالب:
■ قطعة من كتاب فرحة الأنفس في تاريخ الأندلس، تحقيق لطفي عبد البديع، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الأول، الجزء الثاني، القاهرة 1955.

ابن فرحون (إبراهيم بن علي اليعمري):
■ الديباج المذهب في معرفة أعيان المذهب، القاهرة 1351هـ.

ابن فركون:
■ ديوان ابن فركون، تحقيق محمد بن شريفة، الرباط 1987.

ابن القطان (أبو الحسن علي بن محمد):
■ نظم الجمان في أخبار الزمان، تحقيق محمود مكي، الرباط 1964.

القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي):

- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (بدون تاريخ).

مؤلف مجهول:

- الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، تحقيق سهيل زكار، وعبد القادر زمامة، الدار البيضاء 1979.

مؤلف مجهول:

- رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق خليل عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الأول، الجزء الأول، القاهرة 1955.

مؤلف مجهول:

- سفارة سياسية من غرناطة إلى القاهرة، تحقيق عبد العزيز الأهواني، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد 16، عدد 1، القاهرة 1954.

مؤلف مجهول:

- نبذة العصر في أخبار دولة بني نصر، نشرة رضوان الداية تحت عنوان (آخر أيام غرناطة)، دار حسان للطباعة والنشر، دمشق 1984.

المراكشي (عبد الواحد بن علي):

- المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، ومحمد العربي العلمي، القاهرة 1949.

المقري (شهاب الدين أبو العباس):

- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، 8 أجزاء، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1968.
- أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، 6 أجزاء، ج1، 2، 3 تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، ج4، 5، 6 تحقيق اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي بين دولة الإمارات والمغرب، الرباط 1978.

ابن مقلة:

- رسالة في علم الخط والقلم (رسالة نشرها حسن المسعود ضمن كتابه الخط العربي)، دار نشر فلاماريون، باريس 1981.

ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي بن أحمد الأنصاري):
- لسان العرب، 6 أجزاء، دار المعارف، القاهرة 1985.

يوسف الثالث:
- ديوان يوسف الثالث ملك غرناطة، تحقيق عبد الله كنون، القاهرة 1965.

(3) المراجع العربية الحديثة

إبراهيم جمعة :
- دراسة في تطور الكتابات الكوفية في الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، القاهرة 1969.
- قصة الكتابة العربية، سلسلة أقرأ، رقم 53، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة 1984.

أحمد الطوخي:
- مصر والأندلس، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية 1988.

أحمد عبد الرازق:
- الرنوك في عصر سلاطين المماليك، مجلة الجمعية التاريخية مجلد 21، القاهرة 1974.
- الرنوك والشارات في التحف الإسلامية، مجلة المتحف، عدد ٤، الكويت 1986.

أحمد عيسى:
- معجم مصطلحات الفن الإسلامي، استانبول 1988.

أحمد فكري:
- مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف، القاهرة 1961.
- مساجد القاهرة ومدارسها، جزءان (العصر الفاطمي – العصر الأيوبي)، دار المعارف، القاهرة 1962 - 1969.
- عوامل الوحدة في الآثار الإسلامية، المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية، القاهرة 1969
- التأثيرات الفنية الإسلامية العربية على الفنون الأوربية، مجلة سومر، مجلد 23، بغداد 1973.

أحمد مختار العبادي:
- في تاريخ المغرب والأندلس، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية 1985.
- دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية 1987.

- دور المغاربة في الحروب الصليبية في المشرق العربي، مقال في كتاب تاريخ الحضارة الإسلامية (أعمال ندوة في ذكرى أ. د أحمد فكرى)، الإسكندرية 1983.
- الحياة الاقتصادية في الدولة الإسلامية، مقال في كتاب الحضارة العربية الإسلامية، منشورات ذات السلاسل، الكويت 1986.
- لسان الدين ابن الخطيب وكتاباته التاريخية، مجلة عالم الفكر، مجلد 16، العدد الثاني، الكويت 1985.

السيد آدي شير:

- كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب اللبستاني، القاهرة 1988.

السيد عبد العزيز سالم :

- القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية، سلسلة محاضرات الموسم الثقافي، جامعة بيروت العربية، بيروت 1962.
- المساجد والقصور في الأندلس، الإسكندرية 1986.
- قرطبة حاضرة الخلافة الإسلامية في الأندلس، جزءان، الإسكندرية 1988.
- في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس، الإسكندرية 1986.
- تاريخ مدينة المرية الإسلامية، الإسكندرية، 1984.
- العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الأول، الكويت 1977.
- المغرب الكبير (العصر الإسلامي)، الإسكندرية 1966.
- حول مصادر للتاريخ الإسلامي لا يستخدمها المؤرخون، مجلة الجامعة الإسلامية بالرباط، عدد 24، الرباط 1987.
- التاريخ والمؤرخون العرب، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1988.

بشر فارس:

- سر الزخرفة الإسلامية، مطبوعات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة 1952.

ثروت عكاشة :

- القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية، دار المعارف، القاهرة 1981.

حسن أحمد محمود:

- قيام دولة المرابطين (صفحة مشرقة من تاريخ المغرب في العصور الوسطى)، القاهرة 1957.

حسن الباشا:
- التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية القاهرة 1959.
- الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، القاهرة 1958.
- الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ثلاثة أجزاء، القاهرة 1965-1966.
- الخط الفن العربي الأصيل (حلقة بحث الخط العربي)، القاهرة 1968.

حسن المسعود:
- الخط العربي، فلاماريون، باريس 1981.

حسن عبد الوهاب:
- المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، مجلة المجلة، مارس 1959.
- توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية، مجلة المجمع العلمي المصري، مجلد 36، القاهرة 1954.

حسين عليوة :
- الخط، مقال في كتاب القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، القاهرة 1970.
- الكتابات الأثرية العربية، دراسة في الشكل والمضمون، القاهرة 1987.

حسين مؤنس:
- رحلة الأندلس، حديث الفردوس الموعود، القاهرة 1963.
- المساجد، سلسلة عالم المعرفة، رقم 37، الكويت 1981.
- معالم تاريخ المغرب والأندلس، مطابع المستقبل، الإسكندرية 1980.

حمدي عبد المنعم:
- تاريخ المرابطين في المغرب والأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1986.

حكمة الأوسي:
- الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة 1976.

زكي محمد حسن:
- فنون الإسلام، القاهرة 1948.
- أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة 1956.
- دراسات في مناهج البحث في التاريخ الإسلامي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد 12، ج1، مايو 1950.

سامي أحمد عبد الحليم :

- الحجر المشهر (حلية معمارية بمنشآت المماليك في القاهرة)، دار الوفاء، المنصورة 1984.
- الكتابات الكوفية الهندسية المربعة بمدرسة السلطان حسن بالقاهرة، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، عدد 9، مايو 1985.
- الخط الكوفي الهندسي المربع (حلية كتابية بمنشآت المماليك بالقاهرة)، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1991.

سحر عبد العزيز سالم:

- مصحف عثمان ورحلته شرقا وغربا، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1991.

سعد زغلول عبد الحميد:

- العلاقة بين صلاح الدين وأبي يوسف يعقوب، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1953.
- العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف، الإسكندرية 1986.

سليمان مصطفى زبيس:

- ديوان النقايش العربية الموجودة في المملكة التونسية، إدارة الآثار والفنون، تونس 1955.

سهيلة الجبوري:

- أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، بغداد 1977.

صالح بن قربة :

- المسكوكات المغربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

صلاح الدين المنجد:

- دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، دار الكتاب الجديد، بيروت 1972.

صلاح جرار :

- ديوان الحمراء، المؤسسة العربية للنشر، بيروت 1999.

عبد الهادي التازي:

- التاريخ الدبلوماسي للمغرب، ج5، الرباط 1988.

عبد الرحيم غالب:
- موسوعة العمارة الإسلامية، جروس بروس، بيروت 1988.

عبد الحميد العبادي:
- المجمل في تاريخ الأندلس، المكتبة التاريخية، عدد 1، القاهرة 1958.

عبد العزيز الدالي:
- الخطاطة (الكتابة العربية)، مكتبة الخانجي، القاهرة 1980.

عبد العزيز بن عبد الله:
- معلمة الفقه المالكي، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1983.

عبد الفتاح عبادة:
- انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والغربي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة (بدون تاريخ).

عفيف بهنسي:
- جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة رقم 14، الكويت 1979.
- الخط العربي (أصوله، نهضته، انتشاره) دار الفكرة دمشق 1984.

علي النقراط:
- ابن الجياب الغرناطي، حياته وشعره، الدار الجامعية للنشر والتوزيع، طرابلس.

فريد شافعي :
- زخارف وطرز سامرا، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد 13، ج2، القاهرة 1951.
- العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1970.

لطفي عبد البديع :
- الإسلام في أسبانيا، المكتبة التاريخية، القاهرة 1969.

محمد أمين ، ليلى إبراهيم:
- المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، منشورات الجامعة الأمريكية، القاهرة 1990.

محمد حميد الله:
- صنعة الكتابة في عهد الرسول والصحابة، مجلة فكر وفن، عدد 19، ألمانيا الغربية 1984.

محمد شريفي:
- خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982.

محمد فؤاد عبد الباقي:
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة ١٩٨٧.

محمد فهد عبد الملك الفعر:
- تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن السابع الهجري، دار تهامة للنشر، السعودية 1984.

محمد عبد الله عنان:
- الآثار الأندلسية الباقية في أسبانيا والبرتغال، مكتبة الخانجي القاهرة 1962.

محمد عبد الله عنان:
- نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، مكتبة الخانجي، القاهرة 1987.

محمد عبد العزيز مرزوق :
- الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت 1972.
- قصر الحمراء، المكتبة الثقافية، رقم 91، القاهرة 1963.
- المصحف الشريف، (دراسة فنية) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1985.
- الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، المكتبة الثقافية، رقم 80، القاهرة 1963.

محمد عبد العزيز محمود :
- الخط العربي في الأندلس وتطوره، رسالة دكتوراه، نوقشت بآداب الإسكندرية 1981

محمد عبد الحميد عيسى:
- تاريخ التعليم في الأندلس، دار الفكر العربي، القاهرة 1982.

محمد كمال شبانة:
- يوسف الأول سلطان الأندلس، دار الفكر العربي، القاهرة 1969.

محمد عبد المنعم الجمل:
- الكتابات الأثرية في منشآت يوسف الأول بقصور الحمراء، ماجستير، كلية الآداب، الإسكندرية، 1993.
- منشآت سلاطين بني نصر في قصور الحمراء، مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، المجلد الثامن والعشرون، مدريد 1996.

- أضواء جديدة على قصور الحمراء من خلال ديوان ابن زمرك، مجلة كلية الآداب، حلوان، 2001.

محمد مصطفى:
- الرنوك، مقال بمجلة الرسالة، عدد 400، القاهرة 1941.
- الكتابة العربية عنصر زخرفي، مقال بمجلة عالم الفكر، أكتوبر 1979.

محمود حلمي:
- الخط العربي بين الفن والتاريخ، مجلة عالم الفكر، مجلد 13، الكويت 1981.
- تطور الخط العربي من الجاهلية حتى ظهور الإسلام، الإسكندرية 1991.

يوسف شكري فرحات:
- غرناطة في ظل بني الأحمر، بيروت 1982.

(4) مراجع أجنبية معربة

اتنجهاوزن (ريتشارد):
- التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان، وسليم طه، بغداد 1974.
- الفنون الزخرفية والتصوير، مقال في كتاب تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس، وإحسان العمد، سلسلة عالم الفكر رقم 11 الكويت 1978.
- أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوربية، مقال في الكتاب السابق، الكويت 1978.

أصلان آبا (أوقطاي):
- فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسى، استنبول 1988.

أندريه باكار:
- المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، جزءان، ترجمة سامي جرجس، دار أتولية للنشر، باريس 1981.

بابا دوبلو (الكسندر):
- جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة علي اللواتي، تونس 1979.

بالباس (توريس):
- المرابطي والموحدي، ترجمة سيد غازي، دار المعارف القاهرة 1971.

بالنثيا (جونثالث)

- تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، القاهرة 1957.

برنارد لويس:

- النقابات الإسلامية، ترجمة عبد العزيز الدوري، عدد 355، 356، مجلة الرسالة، القاهرة 1954.

بروفنسال (ليفي):

- سلسلة محاضرات في أدب الأندلس وتاريخها، ترجمة عبد الهادي شعيرة، الإسكندرية 1951.
- الإسلام في المغرب والأندلس وتاريخها، ترجمة عبد العزيز سالم وصلاح حلمي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1990.

جارثيا جوميث:

- مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة الطاهر مكي، دار المعارف القاهرة 1985.
- الشعر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، القاهرة 1952.

جرابار (أوليج):

- العمارة الإسلامية، مقال في كتاب تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس، وإحسان العمد، سلسلة عالم المعرفة، رقم 11، الكويت 1978.

جروهمان (أدولف):

- النسخ والثلث، ترجمة غانم محمود، مجلة المورد العراقية، العدد4 بغداد 1986.

ديماند (م. س):

- الفنون الإسلامية، ترجمة احمد عيسى، دار المعارف، القاهرة 1982.

رايس (تالبوت):

- الفن الإسلامي، ترجمة منير الأصبحي، دمشق 1987.

رشيد بوروبية:

- الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة إبراهيم شبوح، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر 1979.

ريبيرا (خوليان):

- التربية الإسلامية في الأندلس، ترجمة الطاهر مكي، دار المعارف القاهرة 1981.

زارة – هير تسفيلد:

- تنقيبات سامرا، ترجمة علي منصور، وزارة الثقافية العراقية، بغداد 1985.

سهيل أنور:

- الخطاط البغدادي علي بن هلال المشهور بابن البواب، ترجمة عزيز سامي، ومحمد بهجة الأثري، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1958.

سوريو (أتيان):

- الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت 1982.

فون شاك:

- الفن الإسلامي في إسبانيا وصقلية، ترجمة الطاهر مكي، دار المعارف، القاهرة 1985.

فييت (جاستون):

- دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية، ترجمة زكي حسن، القاهرة 1939.

كريستي:

- الفنون الإسلامية وتأثيرها في الفنون الأوربية، مقال في كتاب تراث الإسلام، ج2، ترجمة زكي حسن، القاهرة 1983.

كونل (أرنست):

- الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت 1966.
- صنعة الخط في الإسلام، ترجمة ريمون عازر، مجلة فكر وفن، عدد3، ألمانيا الغربية 1964.

لوبون (جوستاف):

- حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، القاهرة 1945.

مارسيه (جورج):

- الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، دمشق 1965.

ماري شميل:
- التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي، مجلة فكر وفن، عدد 3، ألمانيا الغربية، 1964.

مورينو:
- الفن الإسلامي في أسبانيا، ترجمة عبد العزيز سالم، ولطفي عبد البديع، القاهرة 1968.

هنري بيريس:
- الشعر الأندلسي في عصر الطوائف، ترجمة الطاهر مكي، دار المعارف، القاهرة 1988.

هوداس:
- محاولة في الخط المغربي، ترجمة عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية، عدد 3، تونس 1966.

هيلدا زالوشر:
- رمز وزخرفة، مجلة الكاتب المصري، عدد 4، بالقاهرة 1964.

واشنطن أرفنج:
- قصر الحمراء في الأدب والتاريخ، ترجمة إسماعيل العربي، دار الرائد العربي، بيروت 1988.

(5) المراجع الأجنبية

Abdel – Aziz Salem, A

- La Puerta del perdon en la gran mezquita al-Mohade de sevila, "Al – Andalus" vol XLIII, Madrid 1978.
- De Nuevo sobre la influencia de Al-Andalus en el arte musulman de egipto, "Cudernos de La Alhambra No 17, Granada, 1981.

Al Magro Cardenas, A

- Inscripciones árabes de Granada, Granada, 1879.

Amador de Los Rios

- Inscripciones árabes de sevilla, Madrid 1875.
- Inscripciones árabes de Cordoba, Madrid 1879.
- Inscripciones Arabigas de Espana Y Portugal, Madrid 1883.

Antonio Almagro Corbia

- Arquitectura en el Andalus, Madrid, 1995.

Aurelio cid

- La Alhambra, Granada 1989.

Bel, A

- Inscriptions arabes de Fés, Paris 1919.

Burckhardt, T

- Art of Islam, Language and Meaning, London, 1976.

Cabanelas, D

- La Antigua policromia del Techo de comares en la Alhambra "Al-Andalus" XXXV, Madrid 1970.
- Las Inscripciones de la Alhambra segun el morisco alonso del Castillo, Miscelanea de Estudios Arabes Y Hebrsicos, vol XXV, Granada, 1976.

Cabanelas, D - Y Puertas, F

- Inscripciones Poeticas del partal Y de la Fachada de Comares, "Cudernos de Isa Alhambra" No 10 – 11, Granada, 1975.
- Las Inscripciones poeticas del Generalife "Cudernos de la Alhambra" No 14, Grnada 1978.
- El Poemas de las Fuente de los Leones, "Cudernos de la Alhambra" No 15 – 17, Grnada, 1981.
- Los poemas de las Tacas del Arco de Acceso a la sala de la Barca, "Cudernos de la Alhambra" No 19-20, Grnada 1984.

Codera, F

- Tratado de Numismatica Arabigo-Espanola, Madrid 1879.

Combe, Sauvaget, Wiet

- Repertoire chronologique d'epigraphie Arabe, 16 Vols, Le Caire 1931 – 1964.

Dozy, R

- supplement auxz diccionnaires, arabes, Paris 1952.

Ettinghausen y Grabar

- Arte y Arquitectura del islam, Madrid, 1991.

Farıd Shafi

- West Islamic Influences on Architecture in Egypt "Bulletin of the Faculty of Arts", Cairo University, Vol.XVI, Part II, Cairo, 1954.

Flury ,S

- Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery (Survey of Persian Art) Vol II, London, 1939.

Gaspar Remiro

- Las Inscripciones de la Alhambra, "Revista del centro de Estudios historicoa de
- Granada Y Su Reino" Granada, 1911.

Gallego Y Burin

- Granada, Guia artistica Y Historica de la Ciudad, Granada 1982.

Garcia Gomez:

- Ibn Zamrak El poeta de la Alhambra, Madrid 1943.
- Poemas Arabes en los Muros Y Fuentes de la Alhambra, Madrid 1985.
- Foco de Antigua luz sobre la Alhambra, Madrid 1988.

Gomez Moreno

- Alhambra Y Generalife, Madrid (S.D)
- Guia de Granada, Granada 1889.

Golvin ,L

- Essai Sur L'Architechitecture Religieuse musulmane, Tome 4, L'Art hispano – Musulman, Paris 1979.

Grabar ,O

- The Alhambra, London, 1980.
- The Formation of Islamic Art, London 1973.

Grohman ,A

- The Origin and Early Development of Floriated Kufic, (Ars orientalis), vol. II, Michigan, 1957.

Issam El Said And Aysa Parman

- Geometric concepts in Islamic Art, London, 1976.

Jesus Bermudez

- La Alhambra Y Géneralife, Madrid 1987.

Julio Navaro y Pedro jimenez,

- casas y palcios de AL-andalus, siglos XII- XIII, en " casas y palcios de AL-Andalus, Madrid ,1995.
- La decoracion Almohade en la arquitectura domestica, la casa N-10 de Siyasa, " casas y palcios de AL-Andalus, Madrid ,1995.
- La decoracion protonanazari en la arquitectura domestica,"La casa de onda" en casas y palcios de AL-Andalus, Madrid ,1995.

Kratchkovskaya, V

- Ornamental Naskhi inscriptions, "Survey of Persian Art", V. II, London, 1939.

Lafuente Y Alcantra

- Inscripciones árabes de Granada, Madrid, 1859.

Levi Provencal

- Inscripciones arabes d'espagne, Paris, 1931.

Lezine, A

- Larchitecture de L Ifriqiya, Paris, 1966

Marcais, G

- L'Architecture muslmane d'occident, Paris, 1954.

Mayer

- Saracenic heraladry, Oxford, 1933.

Martin Lings

- The Quranic Art of calligraphy and illumination London, 1976.

Marianne barrucand y Achim bednorz

- arquitectura islamica en andalucia, Madrid, 1990.

Mujtar Al – Abbadi

- El reino de Granada en la época de Muhámmad V, Madrid, 1973.

Murphy, J

- Arabian Antiquities of Spain, The Alhambra, London, 1841.

Nykl, A

- Inscripciones arabes de la Alhambra Y Generalife, "Al – Anddalus", IV, Madrid 1939.

Ocana Jimenez

- Repertorio de las Inscripciones árabes de Al Meria, Madrid – Granada, 1964.
- Inscripciones arabes jescubiertas en madinat al – Zahra, "Al – Andalus" X, Madrid 1945.
- Una mgabriya almonade molaguena del ano 1221, "Al – andalus", XI, Madrid, 1946.
- La inscripcion fundacional de la mezquita de IBN Adabbas de Sevilla, "Al-Andalus", XII, 1947.
- El Cufico hispano Y su evolucion, Madrid 1970.
- La epigrafia hispano – Arabe Durante El Periodo de taifas Y Al – Moravides, (Separata de las Actas del IV, coloquio hispano 0 Tunecino), Madrid, 1983.

Orihuehla Uzal

- Casas y palacios Nazaries, Madrid, 1996.

Owen Jones

- Plans, elevation, Sections and details of the Alhambra, London 1842.

Pavon Maldonado

- Estudios sobre la Alhambra, 2 Vols, Granada, 1978.
- El arte hispano-Musulman en su decoracion floral, Madrid, 1981.
- El arte hispano – Musulman en su decoracion geometrica, Madrid 1990.
- Tratado de Arquitectura hispano – musulmana "AGUA" Madrid, 1990.
- Arte, simbolo Y emblemas en la espana musulmana, "Al – Qantra" VI, Madrid, 1988.
- La Torre de Abu Lhŷŷaŷ de la Alhambra, "Actas de las II Jornodas de cultura Arabe Y Islamica", Madrid, 1985.

Pope ,A

- Calligraphy – An Outline History, Survey of Persian Art, Vol. II, London, 1939.

Puertas ,A

- La escritura cufica en los palacios de comares Y Leones, Universidad de Granada, Granada 1974.
- Plano guia de la Alhambra, Madrid, 1979.
- En Torno a la Cronologia de la torre de Abu-L-Haŷŷaŷ," Actas del XXIII congreso Internacional de historia del Arts" II Granada, 1976.
- Palacio del partal, composicion ornamental con Tres Funciones distuntas," cuadernos de la Alhambra", No 13, Granada, 1977.
- La fachada de el palcio de comares, Granada, 1985.
- Dos Ventanas decoradas en la Mezquita de Al-Hakim en el Cairo, "Al – Andalus" XLII, Madrid, 1977.
- Algunas consideraciones sobre la escritura cufica en los Palacios de comares Y Leones (Acts) del XXIII congreso internacional de historia del arte", Granada 1976.

Puertas ,F - Y Cabanelas ,D

- Inscripciones poeticas del partal Y de la Fachada de comares, "Cudernos de la Alhambra" No 10-11, Granada, 1975.
- Las inscripciones poeticas del Generalife "Cudemos de la Alhambra" No 14, Granada 1978.
- El poemas de las Fuente de los leones, "Cudernos de la Alhambra" No 15 – 17, Granada 1981.
- Los poemas de las Tacas del arco de Acceso a la sala de la Barca "Cudernos de la Alhambra" No 19-20, Granada 1984.

Puerta ,J

- los Codigos de utopia de la Alhambra de Granada 1990.

Rachel Arie

- L'espagne Muslmane au Temps des Nasrides, Paris 1973.

Rafael Guzman

- La Arquitectura del Islam Occidental, Madrid, 1995.

Rachid Bourouiba

- L'art religieux en Algerie, Alger, 1973.

Rodreguez ,J

- Numismatica Nasari, Madrid, 1981.

Rubiera ,M

- Los Poemas epigraficos de Ibn Al-Ŷayyab en la Alhambra, "Al-Andalus", XXXV, Madrid, 1970.
- De Nuevo sobre los Poemas epigraficos de la Alhambra "Al-Andalus", XLt, Madrid 1976.
- Ibn – al – Ŷayyab el otro poeta de la Alhambra, Madrid 1982.
- La Arquitectura en la Literatura Arabe, Madrid, 1981.

Safadi ,H

- Islamic Calligraphy, London 1973.

Schimmel ,A

- Calligraphy and Islamic Culture, New York, 1984.

Seco De Lucena:

- El Libro de la Alhambra Historia de los sultanes de Granada, Madrid, 1978.

Torres Balabas

- Musalla Y Saria en las ciudades hispanomusulmanas, Al – andalus, XVIII, 1948.
- Ars Hispaniae, IV, arte almohade, arte Nasri, art Mudejar, Madrid 1949
- Arte hispanomusulman hasta la caida del califato de Cordoba, en historia de espana, Madrid 1957.
- Cementerios hispano-Musulmanes, Al – Andalus, Vol XXII, Madrid, 1957.
- La Alhambra, (The Alhambra) Madrid, 1960.

Vilchez, Vilchez ,C

- La Alhambra de torres Balbas, obras de Restauracion Y conservacion, Granada, 1988.
- EL- Generalife, Granada 1991.
- Arte islamico en Granada, Granada, 1995.

Embajadores, adornado con preciosos relieves estrellados. De las obras de Mohamed V, destacan las inscripciones de la fachada de madera del Mexuar, además de las inscripciones superiores de la entrada del palacio de Comares que están adornadas con versos del ministro Ibn Zamrak. Las letras fueron cinceladas como bajorrelieve en el suelo de madera.

6.5. Azulejo

Se conocía con el nombre de azulejos a los ladrillos cocidos o baldosas decoradas en Marruecos y Al Ándalus. Por otra parte en Irak recibían el nombre de kashani, relativo a la ciudad de Kashan, situada en Irán, famosa por su producción. La palabra "azulejo" se trasladó de Marruecos y Al Ándalus a Egipto con el nombre de zalizy, a través de los puertos que los marroquíes frecuentaron durante sus viajes a Oriente, especialmente en tiempos de peregrinación. Así la encontramos normalmente en Alejandría, Roseta y Damieta pero no tanto en el sur del país.

Las ciudades andalusíes fueron famosas por sus diferentes tipos de azulejos, el Makry se hace eco de ello: "se fabricaba en Almería, Granada y Málaga el cristal y una extraña mezcla de arcilla dorada. En Al Ándalus se fabricaba un tipo de azulejo fragmentado conocido en Oriente con el nombre de mosaico, y otro simple con colores extraños que se utilizan en lugar del mármol colorado que los de oriente conocían y utilizaban en la decoración de sus casas"

Nos han llegado de los palacios de la Alhambra varios ejemplos de inscripciones hechas sobre baldosas de azulejos, tanto en relieve como incrustadas, donde se lee "No hay vencedor, sino Dios", el lema de los nazaríes. Un lema que fue grabado en todas las paredes de las salas de la Alhambra. Además también tenemos baldosas adornadas con inscripciones coránicas en la torre de la Cautiva, sin duda una de las más bellas baldosas de los palacios de la Alhambra.

Traducido por: Dr. Basem Saleh - Revisado por: Julia Marín

Al cuidado y revisión de Prof. Dr. Mahmoud El Sayed Aly

simétrica...El arquitecto musulmán aprovechaba los colores naturales de la piedra para realzar la belleza del edificio, así alternaba piedra de diversos colores como el negro con el blanco amarillento, también conocido en los tratados históricos como "piedra de Machhar" o "Al Alblak". Esta piedra fue utilizada en la construcción de la mezquita de Al Zaituna en Túnez. En los arcos de la mezquita de Córdoba también se usó, combinándola con ladrillos de color rojo. Por último mencionar que las construcciones mamelucos de Egipto utilizaron, cada vez más, este tipo de material y por supuesto todavía se usa para fabricar lápidas para las tumbas islámicas.

Los arquitectos utilizaron diferentes tipos de piedras de Al Ándalus para la construcción de la mezquita de Córdoba, los palacios de Medina Azzahra, minaretes, cúpulas, acueductos, viaductos, baños y murallas y torres de las ciudades. En la época del califato Omeya y los reinos de taifas, se redujo el uso de la piedra de forma gradual, hasta que en tiempos de los almorávides y almohadíes fue sustituida por el ladrillo.

En los tiempos nazaríes se utilizó la piedra en la construcción de los palacios de Alhambra, pero en un porcentaje mucho menor que en el califato Omeya. La construcción con piedra en la Alhambra se redujo a paredes, muros, jambas y arcos. La habilidad del artista residía en realizar con piedra las cúpulas mocárabes de la torre de la Justicia, salas de los Reyes y Dos Hermanas y adornar éstas con inscripciones grabadas en piedra. Se observa que la utilización de la piedra en las inscripciones y el ornamento era muy limitada, ya que requería un gran esfuerzo en el grabado y adorno, necesitando el artista de mucho tiempo. Esto no era viable en la época nazarí a causa del interés por terminar las obras lo más rápidamente posible.

6.4. Madera

Materia prima fue utilizada en todas las instalaciones arquitectónicas, como por ejemplo techos, cúpulas, celosías, jambas, púlpitos, atriles para El Corán, vigas o muebles. Hay varios tipos de madera: cedro, pino, sándalo, ébano, palo brasileño, sicómoro. La madera más utilizada en los edificios islámicos de Al Ándalus fue el sándalo rojo y amarillo, el ébano, el palo humedecido, y el palo de pino.

La madera fue muy usada en Al Ándalus en techos, puertas, y en ajimeces que se construían en las fachadas de los edificios para protegerlos de la lluvia y el sol. Nos han llegado algunas muestra en Córdoba, Granada y Sevilla. Los artistas granadinos en la época nazarí utilizaron distintos métodos de grabado sobre madera, como por ejemplo la incrustación, el revestimiento y el acoplamiento. Uno de los más bellos techos de madera que ha llegado a nuestros días en la Alhambra, fue construido en tiempos de Yúsuf I; me refiero al techo del salón de

tenemos en las inscripciones que adornan las paredes de la torre de la Cautiva, sala de Embajadores, sala de las Dos Hermanas y el Generalife.

6.2. Mármol

Es un tipo de piedra lisa de diversos colores veteada, que fue apreciada por las antiguas civilizaciones por su pureza y transparencia. Este material fue utilizado por los artistas musulmanes para revestir y adornar con atauriques y lacerías, bien esculpidos o en relieve, paredes, mihrabs, ventanas y para la fabricación de pilares, capiteles, jambas, dinteles, platos y fuentes. Sus distintos colores fueron aprovechados para el acabado de diversos ornamentos en los zócalos, fachadas, y a veces en el suelo.

A la persona que se encargaba de cortar el mármol en cuadros se le llamaba morajem y si sólo realizaba inscripciones con atauriques, lacerías o caligrafía se le llamaba nakash, porque su trabajo dependía principalmente de la inscripción, naksh. Al Ándalus fue conocido por su riqueza en mármoles de color blanco puro, rojizo, o rosado. Las montañas de Córdoba y Almería fueron una cantera de mármol blanco. Con este mármol se fabricaban los instrumentos funerarios y lápidas, por los que Almería alcanzó una gran fama. También en Granada había algunas regiones donde se encontraba el mármol de color rojizo o amarillento y otros tipos de mármol, como el oscuro o el veteado.

Dependiendo de las características del mármol, o del uso que se le da, éste recibe uno u otro nombre, como por ejemplo mármol precioso, mármol de Alepo y mármol cristalino. También hay mármol veteado que cuenta entre sus colores con el blanco, el rojo y el negro. El mármol requiere un gran esfuerzo por parte del artista, para preparar y llevar a cabo inscripciones y ornamentos sobre su superficie. Además requiere habilidad y experiencia a la hora de grabar en él. Por fuentes históricas sabemos el nombre del instrumento utilizado para grabar en el mármol, esto es monkar. En los palacios de la Alambra hay varias obras de arte de mármol, entre ellas destacan las inscripciones de la puerta de la Justicia, los Baños, la fuente de Daraxa, las bóvedas de la sala de la Barca y la fuente del patio de los Leones. Todos estos lugares disfrutan de los poemas de Ibn Zamrak.

6.3. Piedra

La piedra está considerada como la principal materia de construcción de la arquitectura tanto religiosa como civil, de los edificios públicos y de algunos militares. Hay piedra de muchos tipos como por ejemplo, basalto, caliza . .. También hay tipos de piedra diferente según cuál haya sido su forma de cortarla: cruda, sillada, tallada,

su presente, porque duda de lo que le pueda pasar en el futuro. Para ello construyó palacios donde pueda disfrutar de una vida lujosa, natural y de una belleza sin igual. Es en este momento cuando el arte granadino llegó a su punto álgido y se preparó para captar el final del imperio musulmán de Al Ándalus.

El grabador trabajaba el yeso de modo normal, es decir, haciendo moldes con formas ornamentales. El artista llenaba el molde de yeso y cuando éste estaba casi sólido grababa los motivos decorativos. De este modo se pueden adornar grandes superficies con poco tiempo y poco dinero. Además así se podían hacer diversas copias de un solo molde original.

Luego se coloreaban de azul y rojo los relieves y de dorado los surcos. Esta técnica fue utilizada anteriormente con gran éxito en la ciudad de Samara. Como ya hemos dicho la ornamentación con yeso facilitaba el trabajo en grandes superficies reduciendo los costes y el tiempo. Los artistas musulmanes demostraron un gran dominio de esta técnica.

Hay otros métodos utilizados para completar esta técnica decorativa, entre ellos el conocido como "nakch hadida", practicado por los grabadores de Marruecos y Al Ándalus. Hemos tenido noticias de esta técnica a través del historiador Abderramán Ibn Jaldún, contemporáneo del imperio nazarí, y que residió un tiempo en su corte. Menciona Ibn Jaldún: "la construcción de adornos y ornamentos se realiza empastando yeso mojado sobre la pared. Luego se completa con una perforadora de metal, que le da su belleza definitiva".

El "nakch hadida" ayudaba al grabador granadino a acabar su labor ornamental antes de que se secara la materia prima. Pero a parte de rapidez el grabador necesitaba una vista precisa, habilidad e inteligencia. Sobre esto habla Ibn Jaldún "la pared parece parte de un paraíso adornado, los artesanos se diferencian por su inteligencia y visión".

Con estas dos técnicas los artistas realizaban sus inscripciones. Si se querían decorar espacios con el mismo dibujo se utilizaba el sistema del molde, pero si se trataba de una superficie limitada se usaban perforadoras de metal.

Tanto si el artista granadino utilizaba una técnica u otra, para ambas se necesitaba dividir las paredes en sectores geométricas: frisos, cuadros... Había que proyectar la pared que se quería adornar con una distribución que garantizara la armonía, la igualdad y el equilibrio para que pareciera continuo sin dar lugar al vacío. Este miedo al vacío u horror vacui llegó a ser una característica distintiva del arte islámico. Ejemplos de esto los

para purificarse antes de rezar. Muchas veces los poetas mencionan que compusieron sus versos para ser grabados en las tacas de los aposentos del sultán, de la audiencia mayor o de las puertas. Vamos a estudiar estos poemas, analizándolos y describiéndolos cuando empecemos nuestro estudio de las inscripciones.

Los poemas de la Alhambra se concentran en el salón de Embajadores, la torre de la Cautiva, los baños, la fachadas del Mexuar y el palacio de Comares, la entrada de la sala de la Barca, el palacio del Partal, el palacio del Generalife, la torre de las Infantas, la sala de Dos Hermanas y el mirador de Daraxa. Los poemas toman formas de atauriques diversos revistiendo estas paredes de una apariencia bellísima y única.

6. Materia prima y estilos artísticos utilizados en las inscripciones de la Alhambra

El genio y la creatividad que revela el artista musulmán se demuestra en la utilización de las materias primas empleadas en la fabricación de los ornamentos, ya que a pesar de la simplicidad de estos materiales, pudo convertirlos en grandes obras de arte de una belleza sorprendente.

El artista granadino utilizó en la época nazarí, para llevar a cabo sus grabados, diversos materiales como yeso, mármol, madera y azulejos y utilizó distintos métodos como el relieve, el grabado esculpido y el cromático. La disponibilidad de las materias primas en la construcción y decoración tuvo una gran consecuencia en la fabricación de unidades arquitectónicas y obras de arte.

A continuación vamos a describir las materias primas y el método utilizado para llevar a cabo los grabados:

6.1. Yeso

Yeso es una palabra que entró al árabe a través del aljamiado. Está compuesto por piedras de sulfato de calcio, que se muelen, se les añade agua y con la masa se recubren las paredes. El yeso es conocido por los árabes como kass y el fabricante de yeso como kasas. Las kasasas, fábricas de yeso, normalmente estaban fuera de la ciudad y a veces el fabricante combinaba esta profesión con la de la construcción. El artista musulmán utilizó el yeso de forma abundante e inigualable en los ornamentos de las paredes de la Alhambra. La razón es que el yeso es un material muy blando y por ello es muy fácil de manejar en la decoración. Además permite cierta rapidez en el trabajo. Por las críticas políticas que el imperio granadino padecía, se detecta en su arte en la época nazarí una realidad, que es el deseo de un pueblo que ha llegado a la cumbre de su desarrollo, de disfrutar de

Los poemas grabados de Ibn zamrak se concentran en las estancias del sultán Mohamed V, especialmente en la fachada del Palacio de Comares, Patio de los Arrayanes, la fuente del patio de los leones, la sala de las Hermanas y la Sala de Abencerraje.

4.4. Otros poetas que adornaron la Alhambra

No sólo Ibn el Yayyab, Ibn el Jatib o Ibn Zamrak vieron sus poemas grabados en la Alhambra, sino que también se esculpió la obra de otros poetas como el sultán nazarí Yúsuf III. Éste tiene una antología poética publicada en la que menciona que él compuso algunos de estos poemas especialmente para ser inscritos en la Alhambra. En la actualidad la mayoría de estos edificios ha desaparecido, lo único que quedan son algunas ruinas. Este dato lo corroboró también el que fuera su ministro, Ibn Farcún, que el Dr. Mohamed Ben Sheriffa publicó últimamente esta antología. A pesar de que estos poemas desaparecieron, en ella se conservan los nombres de los lugares donde iban a ser grabados.

5. Los lugares donde se concentran las inscripciones en las salas y los patios de Alhambra

Los poemas grabados sobre las paredes de la Alhambra están repartidos en diversos lugares adaptándose la forma de frisos situados en el interior y exterior de las salas, las fachadas, las puertas y las fuentes, de forma longitudinal y vertical o dentro de círculos dispersos dibujados dentro de cuadros que cubren largas superficies opuestas y similares, de modo que no hay ningún hueco libre de inscripciones adornadas con lacerías y atauriques de distintas formas y tipos.

Uno de los elementos arquitectónicos que tuvo gran consideración por parte de los poetas y sus poemas, me refiero a las tacas, muy abundantes en el lugar. Cada taca es un nicho, alacena u hornacina practicado en el muro, en forma de mihrab que se sitúa por parejas a ambos lados de los arcos o puertas de entrada a las habitaciones. En estas hornacinas están grabados los poemas que elogian al sultán. Pero no sólo elogian al sultán sino que también describen la función de estos huecos. Las tacas estaban destinadas a guardar los zapatos de las delegaciones que acudían a visitar al sultán en la sala de los Embajadores, también acogían diversos utensilios domésticos. Pero los poemas muestran que su principal utilidad era contener vasijas con agua

En estas antologías también se menciona que no todos sus poemas fueron escritos para adornar la Alhambra, sino que también compuso versos para embellecer regalos y obras de arte, como por ejemplo ropa, abanicos, o cajas, que el sultán enviaba a Marruecos.

El Makry habla de su obra en estos términos: "de lo mejor de la producción de Lisan el Din, que Dios le bendiga, destaca su famosa "Lamiya", poema dedicado al sultán a su vuelta de Marruecos, después de que Dios le ayudó en recuperar su reino. Se dice que fue el propio sultán quien ordenó escribir este poema que permaneció en la Alhambra, incluso después de que fuera invadida por el ateo enemigo".

4.3. Las inscripciones del ministro-poeta Abu Abdallah Ibn Zamrak:

Abu Abdallah Ibn Yúsuf Ibn Mohamed Ibn Yúsuf el Sarihy, más conocido como Ibn Zamrak, nació en el año 1333 (733 de la Hégira) en el Albaicín de Granada. Desde su niñez se interesó por la lectura y la investigación. Se dedicó a la ciencia y siempre asistía a las clases. Aprendió mucho de los sabios de Granada, entre ellos del ministro Lisan el Din Ibn el Jatib, gracias al cual ingresó en la corte del sultán después de descubrir su talento en poesía y escritura. Ibn Zamrak fue el único entre los poetas andalusíes de la época nazarí que vio los palacios de la Alhambra, terminados por el sultán Mohamed V, en su forma definitiva. Por tanto la descripción que hace de sus jardines y edificios es la más completa que tenemos.

Sus poemas fueron grabados en las estancias de Mohamed V, en la fachada del palacio de Comares, en el patio de los Arrayanes, en la entrada de la sala de la Barca, en la taza de la fuente del patio de los Leones, en la sala de las Dos Hermanas, en la casa de Aisha y en la fuente de los jardines de Daraxa.

La creencia más común hasta hace tiempo era que todas las inscripciones epigráficas de la Alhambra habían sido compuestas por Ibn Zamrak. Esto se dedujo de un texto del propio poeta, compuesto tras la pelea con el sultán Mohamed V. En estas líneas podemos leer lo siguiente: "le he servido treinta y siete años dedicándole sesenta y seis poemas del mejor estilo y todo lo que se encuentra en sus alegres palacios, jardines, Al -Sabika o el Dachar. Todos los elogios en las cúpulas, bóvedas, bordados y otros son míos. Pero los estudios modernos que analizaron la caligrafía y las antologías poéticas epigráficas, probaron que existieron otros poetas además de Ibn Zamrak, que también compusieron poemas que hoy en día decoran las paredes de la Alhambra. Anteriormente hemos señalado dos de ellos, Ibn el Yayyab y Lisan el Din Ibn el Jatib.

La poesía de Ibn el Ŷayyab se caracteriza por la variedad temática. Algunos poemas son elogios al sultán o descripciones de las fiestas. De sus poemas grabados en los palacios de la Alhambra destacan aquellos que adornan las salas del palacio del Partal y el Generalife, pertenecientes a las estancias del sultán Abu el Walid Ismael. Su poema más extenso se encuentra en la torre de la Cautiva, construida por Abu Hagag Yúsuf I.

Los poemas de Ibn el Ŷayyab esculpidos en las paredes de la Alhambra se destacan del resto de su creación por la descripción que hace de los elementos arquitectónicos y ornamentales, hecho que prueba su gran sensibilidad artística. Por otra parte, sus poemas contienen léxico específico del campo artístico y ello nos ayuda a conocer los términos árabes originales empleados en aquellos tiempos. Hoy día conocemos a este poeta gracias a la investigadora española María Jesús Rubiera que descubrió sus poemas en el monumento granadino.

4.2. Las inscripciones del ministro-poeta Lisan el Din Ibn el Jatib

Mohamed Ibn Abdallah Ibn Saad Ibn Ali el Salmany, más conocido como Lisan el Din. Nació en Lucha, una de las obras de Granada en el año 713 de la Hégira. Su familia se dedicó a la ciencia y la literatura, por lo que era natural que heredase de los suyos la inclinación a la ciencia y la cultura. Empezó su vida laboral trabajando en la Cancillería de la Construcción, como alumno del ministro Ibn el Ŷayyab. Posteriormente, le sustituyó en el cargo ministerial en tiempos del sultán Yúsuf I. Después de la muerte de éste su fama aumentó considerablemente lo que provocó su posterior asesinato.

La mayoría de los poemas Ibn eL Jatib son elogios a los sultanes nazaríes, y descripciones de las salas y los jardines de la Alhambra. Algunos de ellos fueron grabados en las paredes de las estancias de Yúsuf I, pero sólo conservamos los que adornan la sala de los Embajadores. De todos los poetas que dejaron su obra en las paredes del monumento granadino éste es de quien conservamos una menor cantidad. El profesor García Gómez justifica este hecho por el alejamiento que se produjo entre Ibn el Jatib y el sultán Mohamed V, quien ordenó que se eliminaran todos sus poemas de las paredes de la Alhambra. Conocemos gran parte de su producción gracias a las antologías Nafj el Tayeb y Azhar el Reyad, donde también se nos informa que Ibn el Jatib compuso la mayoría de sus versos especialmente para ser grabados. Actualmente sólo se aprecian algunos de sus versos en la sala de los Embajadores.

El hecho de que los poetas desempeñaran cargos ministeriales, era una tradición andalusí desde la época Omeya que cobró un vigor especial durante los reinos de Taifas cuando los poetas consideraban a los príncipes y reyes una buena oportunidad de negocio. A modo de ejemplo, citamos a Ibn Zaydún, Ibn Abdún e Ibn Amár. En tiempos de los nazaríes ocuparon carteras ministeriales varias personas con talento literario y artístico, en su mayoría, fueron poetas y llegaron a disfrutar de altos cargos. Entre estos ministros poetas citamos a Abu Hassan Ali Ben el Ŷayyab, Lisan el Din Ibn el Jatib y Abu Abdallah Ibn Zamrak.

Observamos que la mayoría de los que ocuparon el cargo de ministro en la época de los sultanes de nazaríes, eran brillantes poetas. Los temas principales de sus poemas eran elogios al sultán y los príncipes, descripciones de las fiestas de la corte, de las celebraciones, de las fiestas religiosas o trataban de momentos históricos importantes como grandes guerras, la vuelta victoriosa de la armada, y ceremonias de matrimonio y circuncisión. También fueron frecuentes las poesías descriptivas sobre los jardines, palacios, albercas y fuentes de los palacios de Alhambra de Granada.

Los mejores poemas estuvieron dedicados a la descripción de jardines, parques y los edificios de los palacios, lo que aumentó el valor de esta poesía. Su magnificencia se fue registrando en las paredes de la Alhambra, una de las grandes maravillas del arte universal, que se aprovecha de fuentes literarias e históricas, además de las antologías de estos poemas, ya que algunos fueron compuestos, especialmente, para este propósito, para permanecer grabados en las paredes y en las fuentes. Todo esto nos hace creer la afirmación de que la Alhambra recoge lo mejor y lo más excelente de la poesía árabe de todas las épocas. Esta fue la primera vez que se publicó una antología poética escrita en color dorado, impresa en yeso, piedra, o mármol y adornada con las mejores formas geométricas y botánicas de todas las artes decorativas islámicas.

4.1. Las inscripciones del ministro-poeta Abu Hassan Ali Ibn el Ŷayyab

Abu Hassan Ibn Soliman Ibn Hassan el Ansary, más conocido como "El Ŷayyab" fue ministro-poeta y patrón supremo. Nació en Granada en el año 1274 (673 de la Hégira) y fue un gran conocedor de la lingüística, la literatura y la historia. Trabajó alrededor de medio siglo como escritor, y jefe de la Cancillería de Construcción del imperio nazarí para varios príncipes y sultanes, entre los que destacan Mohamed II el Fakih, Mohamed III, Abu el Walid Ismael, y Abu Hagag Ben Yúsuf I, que durante su reinado Ŷayyab llegó a desempeñar el cargo de jefe de gabinete.

imágenes. La importancia de esta inscripción radica en la innovación de presentar letras junto con ataurìques, otra innovación reside en la excesiva aparición de escritos entrelazados o trenzados, esto se refleja en las inscripciones que adornan las dos hojas de la puerta principal de la mezquita de Sevilla, conocido como la puerta del Perdón.

Con la aparición de las inscripciones que adornan las paredes y las fuentes de los palacios de la Alhambra, las inscripciones cúficas y suaves alcanzaron en Al Ándalus su fase final. Estas inscripciones destacan por un gran desarrollo, en la ornamentación, la imagen y forma de las letras. El artista nazarí mostró una gran capacidad para dividir las paredes con superficies opuestas pero similares llenas de grabados decorativos de gran belleza que destacan por su equilibrio, armonía y buena distribución y demuestra el lugar privilegiado que ocupan los nazaríes en el arte de la epigrafía.

Los nazaríes transformaron la epigrafía en un arte decorativo que sirvió para recubrir las paredes de las salas y audiencias de los palacios de la Alhambra de una belleza incomparable con cualquier otra época.

4. Poetas y ministros nazaríes y sus poemas grabados en los palacios de la Alhambra

Los andalusíes eran aficionados a la poesía, alcanzaron en su composición y recitación lo que nunca fue alcanzado por otro pueblo. Su pasión por la poesía llegó a ser adoración y así lo corrobora un poeta andalusí: "dos cosas me vencen, y no puedo controlarme ante ellas: ver una cara bonita y escuchar poesía impresa". Los andalusíes amaron la poesía por sí misma, porque son palabras con ritmo y rimadas que brotan de los labios con melodía y música. La gente cantaba la poesía más que recitarla. Es una canción que les aleja del cansancio. En cuanto a los poetas, la poesía era para ellos un modo de ganarse la vida y aproximarse al sultán para conseguir los puestos más altos. Las cortes de los príncipes y sultanes eran academias científicas y audiencias literarias donde los poetas componían sus mejores poemas, y se les pagaba exageradamente, dándoles los mejores puestos. Llegaron al cargo de ministro varios poetas a causa de su talento artístico y literario, de modo que la palabra ministro se utilizaba comúnmente para designar al escritor, literato o poeta. Los poetas, contando únicamente con su cultura literaria en prosa y verso, podían ocupar a la perfección cargos ministeriales ya que estos puestos exigían, además de talento político, una gran capacidad para escribir correspondencia, redactar pactos y por supuesto también tenían que satisfacer al sultán con sus poesías.

Comparó las inscripciones del califato con las de los reinos de taifas y las de época almorávide, observando que éstas últimas perdieron buena parte del valor artístico que habían adquirido a lo largo de la etapa del califato Omeya, ni siquiera llegando al nivel de los grabados de la mezquita de Córdoba y Medinet Al Zahara.

Respecto a la caligrafía suave, la escritura zulzí apareció por primera vez en unas inscripciones hechas en época almorávide en Marruecos, junto a la caligrafía cúfica. Estos grabados se observan en la base de la cúpula que antecede al mihrab de la mezquita de Tremecén. Por otra parte, nos han llegado pocos ejemplos de inscripciones almorávides con caligrafía zulzí, hechas en Al Ándalus, que se concretan en algunas palabras y líneas mutiladas, restos de las ruinas de un palacio en Murcia, junto con algunos ornamentos botánicos y geométricos hechos de yeso.

También tenemos caligrafía nasjí en algunos dinares almorávides, que nos admiran por la perfección de su grabado, y la belleza de sus letras, puesto que alcanzaron un gran nivel cualitativo. Las inscripciones cúficas acompañaron a las nasjíes en la época almohade aunque la nasjí se encontraba en inferioridad en cuanto a cantidad si la comparamos con la cúfica. Lo que está claro que las inscripciones nasjíes son escasas y que como dice el profesor Jorge Macía, no alcanzaron la belleza y delicadeza de las cúficas.

Hay que hacer notar que la caligrafía nasjí encontrada en los ejemplos coránicos orientales apareció dos siglos antes, aproximadamente, que los primeros ejemplos coránicos de Marruecos y Al Ándalus.. Esto se debe, probablemente, a la superioridad de la caligrafía cúfica para copiar los ejemplos coránicos en Al Ándalus. En cuanto a las inscripciones que han llegado hasta nuestros días, existen algunas muestras de la época almohade donde se aprecia una gran mejoría en el trazo y en la epigrafía en general, lo que prepara el camino para las inscripciones de la Alhambra, que son los primeros indicios de lo que será el punto culminante de la caligrafía en la época nazarí.

Algunos ejemplos de estas inscripciones almohadíes los encontramos en una lápida de la tumba del patrón Jalaf Ben Farhuón el Bakry del año 566 de la Hégira, donde se aprecia una gran armonía, perfección y finura en la forma de grabar las letras y adornar su parte final con atauriques de gran belleza, a parte del equilibrio mostrado en la cabecera con líneas rectas de trazo sistemático. Esta inscripción se asimila en perfección y finura con las inscripciones publicadas por el profesor Ocaña Jiménez de una lápida almohade encontrada en Málaga fechada hacia el año 618 de la Hégira. El dibujo de esta lápida revela una ornamentación exagerada. El grabado brota de los vértices de las letras formando atauriques que se separan y unen por arriban conformando bellas

En esta época la caligrafía cúfica llegó a su momento cumbre de desarrollo y perfección, con diversos ataurіques y formas botánicas en la inscripción del mihrab de la mezquita de Córdoba en el 345 de la Hégira, donde se observó la armonía y el equilibrio entre las letras, las palabras y las líneas. Las inscripciones de la mezquita de Córdoba fueron cinceladas en los frisos con forma de lacería en sentido vertical y horizontal, alrededor del arco del Mihrab y de sus jambas, sobre los capiteles, las fachadas de entrada y las puertas. Observamos que este mismo estilo de caligrafía fue aplicado sobre los frisos de las salas, audiencias y paredes de Medina Azzahra del mismo modo que las inscripciones de la mezquita de Córdoba, aunque éstas las superan en riqueza decorativa y estética ya que se observa un mayor interés en perfeccionar la cabecera y la parte final de las letras con motivos vegetales y florales.

Durante la época de los reinos de taifas (422 – 479 de la Hégira) aumentó el desarrollo de las letras utilizadas en los grabados por lo que respecta a su claridad y precisión, además se incrementó el interés por el ataurique que alcanzó a las letras, sus extremos y sus huecos. Este fue el comienzo de lo que después sería la perfección decorativa en la época nazarí. Las inscripciones que se encuentran en algunos frisos y pilares de mármol del palacio de la Aljafería de Zaragoza, cuya construcción se remonta a la época de Abu Gaafar Ahmed el Moktader Bellah Ben Houd, es una muestra clara de exageración decorativa con motivos vegetales. El museo de Zaragoza y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid conservan arcos y restos de capiteles adornados con inscripciones de gran lujo artístico y ornamental, de tal forma que se llegó a creer que este palacio fue el modelo que imitó los nazaríes a la hora de construir sus palacios, que se caracterizan por la debilidad y por estar revestidos de ornamentos botánicos e inscripciones fabricados de yeso de manera exagerada.

Del periodo de los almorávides y almohadíes (479 – 625 de la Hégira) solamente nos han llegado escasos ejemplos de inscripciones fundacionales, a causa de la desaparición de la mayoría de sus edificios. Por eso la mayor parte de lo que conservamos se limita a inscripciones funerarias observadas en lápidas, aunque la mezquita de Sevilla, construida por los almohadíes, conserva en su entrada principal o puerta del Perdón inscripciones cúficas y nasjíes.

El profesor Manuel Ocaña Jiménez intentó demostrar las fases de desarrollo de la epigrafía árabe basándose en las letras y ataurіques, a través de la comparación de la palabra sagrada Dios escrita en diferentes épocas.

La caligrafía cúfica fue utilizada en las inscripciones fundacionales donde se fijan las fechas de las construcciones religiosas, civiles y militares de Al Ándalus en los primeros siglos de la Hégira. Todo esto se aprecia en las paredes de la mezquita de Córdoba, la alcazaba de Mérida, las coronas, pilares y fachadas de la sala de la Medina Azzahra, en las obras de arte hechas de marfil y en los baños de mármol de la época del califato Omeya. La letra de la caligrafía nasjíca caracterizada por la suavidad empezó a tener redondez en el Magreb y Al Ándalus desde principios del siglo séptimo de la Hégira.

Las primeras inscripciones encontradas en los monumentos andalusíes reflejan la temprana época de sus gobernantes andaluces en Dinar Maareb, donde está gravada la palabra "Andaluz" con caligrafía cúfica de la época de Hur Ibn Abdel Rahman el Thakafi, es una de las obras del andaluz que remonta al año 98 de la hégira.

Las inscripciones más antiguas que llegaron a nosotros escritas en caligrafía cúfica andalusí simple pertenecen a la época Omeya (138–318 de la Hégira) Se trata de la lámina de fundación de la mezquita del juez Omar Ibn Adabbas de Sevilla que se remonta al año 214 de la Hégira. El grabado está compuesto de cinco líneas en caligrafía cúfica, cinceladas con profundidad sobre un pilar de mármol. Se observa en ellas una escritura manual inclinada, que da a las letras una apariencia poco armónica. Estos trazos perjudicaron la distribución de las palabras y por consiguiente el sistema y forma de las líneas, careciendo así la inscripción, de cualquier valor artístico o estético.

La caligrafía árabe siguió su desarrollo natural en la inscripción andalusí, con formas más rectas. Veintisiete años más tarde a la inscripción de la mezquita de Ibn Adabbas se detectó otras sobre el arco de la entrada de la mezquita de Córdoba, conocido como la puerta de San Sebastián, una donde están grabadas sobre un borde vertical que separa el umbral del estrado del arco, donde se muestra los rasgos de desarrollo y ordenanza en la distribución de palabras y letras.

Los rasgos de desarrollo de la caligrafía y la perfección de las letras se muestran en las lápidas de la tumba de Akar, la sirviente del príncipe Mohamed Ben Abdel Rahmán, en el año 268 de la Hégira. Observamos un trazo claro y buen estilo en la ejecución de las letras. La aparición del ataurique de formas simples fue el principio de una evolución que alcanzó a las inscripciones que llegaron a nosotros a través de la mezquita de Córdoba y Medina Azzahra de la época del califato Omeya 316–422 de la Hégira.

Las inscripciones registradas en los monumentos han servido para corregir errores que cometieron los historiadores y han resuelto problemas que los investigadores han sido incapaces de solucionar. Estas inscripciones se consideran una fuente muy importante para estudiar la vertiente política, sectorial, económica y social, por su contenido en apodos y otros datos, de vital importancia para los que se dedican a los estudios históricos y arqueológicos.

El profesor Levi Provenzal opina que el Este del mundo islámico era más rico que su Oeste en cuanto a inscripciones fechadas que permanecen en sus lugares originales, incluso en lápidas de tumbas. La razón de esto se debe a que el Islam del pueblo andalusí y magrebí, especialmente, era más estable en cuanto a la conservación de su espíritu y costumbres que los pueblos del Oeste. Ejemplo de ello es que los occidentales tuvieron la creencia de que las lápidas de las tumbas eran rechazadas por el Islam y dejaron de ponerlas en sus tumbas, aunque esto no ha impedido que muchas lápidas funerarias andalusíes hayan llegado a los museos de la actual Andalucía.

En cuanto al pueblo magrebí no utilizó estas lápidas. Los Almueahedí la sustituyeron por versículos del Corán gravados sobre sus tumbas.

Las formas de las lápidas andalusíes fueron variadas, había triangulares, rectangulares, redondas. También las había con forma de mihrab. Las lápidas de Almería se consideran las mejores de toda Andalucía y las más perfectas.

La caligrafía cúfica fue utilizada en primer lugar, más tarde, en la época de los Almohades y los Ben Al - Ahmar se combinó con la nasjíca en la epigrafía funeraria y en las variadas inscripciones hechas sobre las paredes de mezquitas, palacios, audiencias y obras de arte esculpidas en piedra, yeso, mármol, madera y marfil. Estas inscripciones tienen una gran importancia para los investigadores en la historia de la civilización islámica, porque contienen una gran información de fechas, nombres y apodos, relacionados con asuntos políticos, económicos y sociales.

. Además, a través del contenido de estas inscripciones se puede seguir una parte importantísima del arte islámico, como es la caligrafía. Estudiando los grabados podemos observar las diferentes fases de desarrollo en la caligrafía cúfica o nasjíca y podemos comparar los resultados obtenidos con las inscripciones de otras zonas.

El ministro Hassan Ibn Malek Ibn Abu Abdu fue muy conocido, en la época de Almanzor por su buena caligrafía y su gran capacidad de expresión. Escribió para Almanzor Rabiaa y Aqueel, libro que preparó copiando, dibujando y escribiendo más de trescientos versos en sólo una semana. Por ello Almanzor le premió con una gran suma de dinero al tiempo que lo puso a trabajar a sus órdenes. Otro gran calígrafo fue Ibn Ghatuos, famoso por sus ejemplos coránicos y su dominio de la caligrafía.

En la época en que los banu Al - Ahmar estuvieron en Granada destacó Abdallah Ibn Mohammad Ibn Sara, tanto por su caligrafía como por su puntuación. Otro gran escriba fue Mohamed Ibn el Abed el Ansar quien fue reclamado por el ministro Ibn el Ŷayyab, líder del reino nazarí, que a su vez poseía una librería llena de joyas literarias.

3. Las características artísticas y desarrollo de las inscripciones en AL-Ándalus

Las inscripciones en los monumentos islámicos están consideradas como las fuentes más importantes para el estudio histórico de la civilización islámica. Estas inscripciones son tan importantes ya que la mayoría de las fuentes árabes, escritas en una época temprana de la era islámica, que se han conservado hasta nuestros días, no son más que novelas en forma de leyendas, donde se combina la realidad y la ficción. La importancia de estas inscripciones radica en la gran riqueza que muestran en cuanto a fechas concretas de las construcciones civiles y militares. Además incluyen los nombres de sus fundadores, si fueron príncipes, gobernantes, sultanes o califas y fechas correspondientes a sus mandatos y sus relaciones con otros países. Estos datos pueden corregir algunas informaciones o reducir las lagunas monumentales que presentan los documentos históricos.

Por otra parte, las inscripciones, en su mayoría, también incluyen nombres de sabios, ingenieros y decoradores que supervisaron la construcción de edificios, datos de los que carecen numerosos documentos históricos. Por todo ello, repetimos, estas inscripciones están consideradas como una fuente principal para el estudio de la historia y civilización.

Sin ninguna duda, las inscripciones arqueológicas y las inscripciones registradas en los monumentos están consideradas como auténticos documentos que sirven de punto de referencia a historiadores para fechar acontecimientos. Son escritos neutros, sin engaños, además de ser documentos contemporáneos a los acontecimientos históricos que no han sido deformados por novelas o por la difusión oral de los mismos.

La gente del Magreb y Al Ándalus adoptó el sistema oriental en cuanto al orden de las letras, con una pequeña diferencia: utilizaron la forma al modo de Jalil Ibn Ahmed, en cuanto a los signos de análisis gramatical. Respecto a la puntuación de las letras, se limitaron a poner un solo punto encima de la "kaf" y debajo de la "fa". Fueron los únicos en privar a la "kaf" y "nun" de sus puntos en singular y al final de la palabra, porque ambas letras no se pueden confundir con las demás.

La industria de la caligrafía se desarrolló y salvaguardó su perfección en Al Ándalus porque estaba ligada a El Corán y la religión. Los calígrafos disfrutaban de un alto nivel de vida dentro de las sociedades islámicas, al trabajar, especialmente, copiando los ejemplos coránicos, los libros de jurisprudencia islámica, y de literatura en general. De esta forma floreció el arte de la caligrafía, animado también por los altos cargos religiosos y civiles, que compraban los manuscritos y ejemplos por grandes sumas de dinero. Por ello, en numerosas ocasiones, los calígrafos ocuparon puestos muy importantes dentro de la sociedad del país. Los libros de historia andalusí contienen varios nombres de escribas que destacaron por la perfección de su caligrafía.

Los libros autobiográficos andaluces incluían varios nombres andaluces que se destacaron en la industria y perfección de la caligrafía.

Los príncipes y califas tenían una corte que reunía a los calígrafos con los poetas y literatos. Prueba de ello es el gran renacimiento cultural que llegó a su punto culminante durante la época del califato Omeya de Al - Hakam el Mostanser. Gracias a su pasión por la ciencia y la cultura, y su gran afición por coleccionar libros de distintos temas pudo atraer a su lado a numerosos científicos, animándolos, ejerciendo de mecenas, cuidándolos y protegiéndolos. Reunió en su palacio a los mejores calígrafos, encuadernadores y expertos en puntuación. En su corte fueron famosos varios calígrafos, entre los que destacan Abbas Ibn Amr el Sakily y Zafar Ibn Bugdady, maestros conocidos por su precisión y buena caligrafía.

También es importante mencionar que numerosas mujeres fueron muy hábiles en el arte de la caligrafía en la época del califato Omeya. El Makry menciona que las mujeres andalusíes "tenían completo dominio sobre la retórica para que quede constancia de que la habilidad del pueblo de Al Ándalus era un instinto hasta en las mujeres y los niños". Fue muy conocida la fama de algunas mujeres de la alta sociedad por su buena caligrafía y por copiar ejemplos coránicos. Por su parte El Marakishy habla de que "en la parte oriental de Córdoba había ciento setenta mujeres que copiaban partes de El Corán en caligrafía cúfica. Como esto es sólo una ejemplo, ¿cuántas podía haber en total?".

El historiador Ibn Jaldún habla de estos temas y dice que "la caligrafía bagdadí era muy conocida, seguida por la caligrafía africana, que se acercaba al modelo oriental en cuanto a la forma. La filiación omeya del rey de Al Ándalus hizo que éstos destacaran en civilización, artesanía y caligrafía. Después de la desaparición de reinado árabe en Al Ándalus, derrotado por los cristianos, se difundió su modelo caligráfico en el Magreb y África, comportando la desaparición de la caligrafía africana. La caligrafía del Kairuán y Mahdía fue olvidada y la caligrafía africana adoptó la forma de la de Al Ándalus".

Hudás menciona que el pueblo andalusí llegó a simplificar la caligrafía cúfica adoptándola a su estilo, que era más dominable para el escriba, al inclinarse por lo circular.

La caligrafía suave se desarrolló en Al Ándalus un poco tarde. La caligrafía nasjíca andalusí conservó muchas de las características de la caligrafía cúfica, de modo que algunos investigadores opinan que ésta deriva directamente de la cúfica.

Los andalusíes se relacionaron con Oriente por medio de viajes y también conservando la caligrafía cúfica durante un largo periodo de tiempo en inscripciones y apuntes. En mi opinión, la insistencia de los andalusíes en conservar la caligrafía cúfica y su rechazo hacia la caligrafía nasjíca desarrollada en Oriente, se debe, en realidad, a que los éstos insistían en conservar sus raíces. Consideraban que la caligrafía cúfica era el original, dado que la aprendieron a manos de sabios durante las conquistas islámicas. Por ello la consideraban la caligrafía sagrada. Otro causa del rechazo hacia la caligrafía oriental podría ser la permanente enemistad entre los abasíes y los habitantes de Al Ándalus. En la primera mitad de la época del reinado omeya rechazaron cualquier innovación que viniera de Bagdad, prueba de ello es que el pueblo de andalusí siguió la doctrina del imán Malek Ibn Anas y no la bagdadí, es decir la hanifita. Por ello se llegó a decir que el pueblo andalusí: sólo conoce el libro de Dios y el origen de Malek.

Al Meqqare habla de que la caligrafía creada por los andalusíes, fue al principio oriental: "en cuanto al origen, es oriental, y su aceptación en el corazón y la vista es indiscutible". Así la caligrafía de Al Ándalus que vi en los ejemplares coránicos y otros textos, indica que tiene una increíble belleza y un gusto especial que embelesa a los sentidos, todo ello con una perfección que atestigua que el escriba tuvo mucha paciencia y que dominaba a la perfección la técnica.

conquistas árabes en los países del Magreb y Al Ándalus, se difundió del mismo modo que en Oriente, especialmente después de que el árabe fuera el medio de expresión de la religión y la economía.

Los musulmanes, tanto árabes como beréberes, entraron en Al Ándalus, en la mayoría de las ocasiones, con tropas organizadas, y no en forma de riadas migratorias, a pesar de que esto no ocurrió en todos los casos, donde no participaban las mujeres y los niños. Por consiguiente no había inconveniente en casarse con los ciudadanos de los países conquistados. El matrimonio entre conquistadores y conquistados era un rito normal entre ambos, especialmente, desde que se casó Musa ibn Nosir con la viuda de Lazrik, matrimonio que tuvo una enorme influencia en la difusión de la lengua y caligrafía árabes en España.

Desde entonces y con la expansión de las conquistas islámicas, la lengua árabe y sus tesoros científicos llegaron a su punto álgido de irradiación entre las personas de los pueblos conquistados interesadas en la ciencia. La fama de los sabios árabes se extendió por todo el occidente de Europa, por lo que personas de otras religiones acudieron insaciablemente a aprender de las ciencias islámicas, y, claro, esto no se podía conseguir sin aprender y perfeccionar la lectura y escritura del árabe.

La enseñanza de la lengua árabe, junto con la escritura y caligrafía, eran disciplinas que se enseñaban independientemente en manos de maestros especialistas. Algunos iban a una escuela especializada en caligrafía para aprender los principios y bases de la escritura y la practicaban copiando los modelos textuales que se les proponían. De esta forma se pudo formar un excelente grupo de calígrafos y copistas.

Los textos utilizados en las prácticas de escritura estaban siempre basados en El Corán. Los que querían aprender caligrafía utilizaban tablas fuertes de madera pulida donde escribían con sus lápices. Con el transcurso del tiempo y la práctica caligráfica desde la niñez, sus capacidades mejoraban día tras día. Una vez superada la fase de aprendizaje, después de un largo periodo de estudio, los alumnos empezaban a trabajar como copistas y escribas. Este puede ser uno de los motivos por los que la caligrafía andalusí pudo conservar su forma original y fue imitada en el Magreb islámico. La razón por la que los andalusíes se mostraron superiores en el arte de la caligrafía, como ya hemos señalado, fue porque en Al Ándalus se mostró un gran interés por él en las diversas etapas de la educación, al contrario de lo que ocurrió en el Magreb, de forma que el estudiante llegaba a la adolescencia, y luego a la edad adulta mostrando un gran dominio de la lengua árabe, y de la poesía además de dominar a la perfección la técnica caligráfica.

hay otros sultanes que colaboraron en la ampliación o renovación de la Alhambra con pequeñas construcciones, o simplemente redecorando otras ya existentes como fue el caso de Abu el Walid Ismael, en el palacio del Partal, de forma que en muchas ocasiones es difícil precisar quién fue el autor real.

Observamos que la mayoría de los nombres de las salas, patios y torres se remontan a la época moderna, la gran mayoría pertenecen a novelas y cuentos legendarios. Muchas veces la misma sala tiene varios nombres. La sala de los Embajadores, se llama también la sala de la Corona, sala de Cámaras y la sala del Arrayán. La Alhambra es testigo de los acontecimientos que ocurrieron durante los últimos días de la Granada musulmana. Sus salas y torres narran la historia de la dolorosa lucha que concluyó con la pérdida de Al Ándalus.

La Alhambra de Granada está considerada como museo de la civilización andalusí, en ella vertieron la esencia de su arte los musulmanes granadinos.

2. La caligrafía árabe en Al Ándalus hasta la época Nazarí

La lengua árabe estaba ligada a la religión musulmana y fue difundida en los mismos lugares. La caligrafía árabe, al mismo tiempo, se extendió para estar ligada a la expansión islámica en oriente y occidente.

Lo natural era que el musulmán leyera El Corán y practicara sus rezos en lengua árabe. Este fue uno de los factores que dieron lugar a la difusión de la lengua árabe y su caligrafía con todas sus escuelas. Los árabes no lucharon solamente para difundir la nueva religión, sino también para extender la lengua y la caligrafía. El Corán se enseñaba en su lengua original. La caligrafía se extendía también con la difusión de la lengua y la religión. La caligrafía árabe era como un gas que ejercía una gran influencia en los países recién conquistados, prueba de su gran influencia y de su grado de penetración es que fue tomada para simbolizar las lenguas de los nuevos países conquistados. La caligrafía árabe se transformó en un factor de unión entre civilizaciones repartidas en los extremos del mundo islámico. Al mismo tiempo, la lengua árabe fue la lengua de civilización de todos los pueblos que pasaron a formar parte del Islam.

Los árabes a principios del siglo I de la Hégira conocieron dos tipos de caligrafía: uno demasiado complejo y otro mas simple que se acerca a la forma circular. Cada uno de ellos se utilizaba para propósitos diferentes. La caligrafía suave era mucho más aplicable y más rápida, por eso fue utilizada en los asuntos urgentes, para anotar los asuntos diarios, para la correspondencia y los pactos. La caligrafía árabe que avanzaba en paralelo a las

Alhambra es una ciudad real, en forma de fortaleza que se construyó sobre una alta colina; destaca por su inaccesibilidad, gracias a las torres y murallas que la rodean. La altura de la meseta donde están construidos los palacios alcanza 736 metros, y ocupa unos treinta y cinco feddanes. De esta forma se parece mucho a la ciudadela de El Cairo y la de Alepo. Este estilo de ciudades fortificadas se convirtió en modelo para diversas ciudades islámicas a partir del siglo IV de la Hégira.

La Alhambra contiene diferentes unidades arquitectónicas: salas y audiencias, patios y huertos con arroyos y albercas artificiales, todas ellas proyectadas sobre la colina de Al -Sabika, que lleva este nombre porque cuando los rayos del sol caen sobre ella su color se torna dorado.

La Alhambra creció gracias a los palacios, torres, salas y otros servicios que fueron añadidos, por distintos motivos, hasta convertirse en casi una ciudad real. Incluye palacios, baños, mezquitas para los sultanes, parques, tanques de agua, todos ellos rodeados por murallas y torres inaccesibles.

El palacio nazarí más antiguo fue el construido por el sultán Galeb Bellah Mohamed Ibn Yúsuf Ibn Naser. Éste fue quien puso el primer núcleo de la Alhambra con la construcción de las murallas, alcazaba y los palacios. Posteriormente vinieron las ampliaciones concretadas en más palacios, audiencias y salas a manos de varios sultanes nazaríes.

Podemos dividir las instalaciones de la Alhambra en dos grupos; el primero de ellos pertenece al sultán Yúsuf I (1333–1345 / 733–755 de la Hégira) y está compuesto por la Puerta de la Justicia, Baños, Torre de la Cautiva, El Orador del Partal, Torre de Abulhaŷaŷ, y el Salón de los Embajadores. El segundo grupo pertenece al emperador Mohamed V al Ghany Bellah, e incluye el Patio de los Leones, alrededor del cual se sitúan dos salas opuestas, la de las Dos Hermanas y la Sala del Abencerraje, además de la Sala de los Reyes, Sala de los Mocárabes, y una fuente que tiene forma de plato sujetado por doce leones de cuyas bocas fluye el agua. De las puertas de la Alhambra se renovó la Puerta del Vino.

En cuanto a los otros grupos de palacios, se remontan a varios sultanes nazaríes. Cada uno de ellos colaboró en renovar, añadir o modificar los palacios de la Alhambra. El palacio de El Partal se remonta al sultán Mohamed III (1302 – 1308/ 701 – 708 de la Hégira), también la mezquita de la Alhambra. En cuanto al Generalife fue construido gracias al sultán Mohamed III y fue continuado por el emperador Walid Ismael (1313 – 1324/ 713 – 725 de la Hégira). La Torre de las Infantas se remonta al sultán Mohamed VII (820 – 858 de la Hégira). Además

1. Los palacios de la Alhambra

La palabra Alhambra apareció por primera vez en las fuentes árabes con la denominación de "Fortaleza de Alhambra", refiriéndose a una pequeña fortaleza donde acudieron los rebeldes que se escaparon durante las perturbaciones ocurridas bajo dominio del príncipe Abdallah al Omawy. Parece ser que este lugar se convirtió a finales del siglo IX (III de la Hégira) en una fortaleza islámica. Esta fortaleza quizá fue construida a finales del siglo III de la hégira sobre ruinas románicas y godas antiguas que tomaron estos lugares estratégicos situados sobre la colina de Al -Sabika como fortín y centro de defensa. La fortaleza fue abandonada, como parece, durante los días del califato, ya que no fue mencionada por las fuentes árabes, hasta la época de Ibn Ziry quien la tomó como fortaleza y zona militar, añadiendo posteriormente instalaciones civiles para los ciudadanos.

Observamos la falta de relación entre el nombre Alhambra y ben Al - Ahmar, ya que el nombre del palacio es antiguo, anterior a los nazaríes y los ben Al - Ahmar se llaman así por un antepasado suyo, Okil Ibn Nasser, que debido a su cara rojiza recibió el sobrenombre de "ahmar". Por lo visto sus sucesores heredaron también su mismo color de tez.

El grupo actual de los palacios de la Alhambra fue constituido gracias a algunos sultanes nazaríes. Cada uno de ellos añadió un palacio o construyó una estancia dentro de alguna de las torres, con una alberca artificial en la cabecera. Otros añadieron a alguno de los palacios un patio con una fuente en el medio. Ibn el Jatib describía la ciudad de los sultanes que contenía los palacios de Alhambra con la vista a la ciudad de Granada, diciendo: " la ciudad de Alambra, con vistas a la ciudad de Granada y en dirección al Qibla, es la sede del reino. Se alza impasible con sus blancas terrazas, sus torres elevadas, fortalezas inaccesibles, y delicados palacios, que obnubilan la vista pero aclaran la mente. De sus aguas fluidas, de sus continuas inundaciones y albercas, surgen arroyos que incluso en la lejanía se oye su rumor. La muralla de la ciudad está rodeada por vetustos y amplios huertos, los árboles espesos forman un muro para que las blancas terrazas parezcan estrellas rodeadas de verdor sin dar lugar al vacío; sólo se ven el paraíso, las uvas y el huerto".

La descripción exacta de Ibn el Jatib coincide con los muros, torres y huertos que rodean los palacios de la Alhambra, que siguen manteniendo la forma que les otorgaron los nazaríes, a pesar de las modificaciones que padecieron tras su caída en manos de los Reyes Católicos.

pormenorizado de los elementos ornamentales relacionados con las inscripciones que contienen elementos botánicos y geométricos. Estos grabados tuvieron, casi siempre, una estrecha relación con las inscripciones poéticas destacando el valor artístico y estético de los poemas que adornan los palacios de la Alhambra. Por último, el libro contiene una conclusión con los resultados obtenidos.

El libro dispone de cuadros, fotos e imágenes explicativas, la mayoría de las cuales se publican por primera vez en este estudio y constituyen la base del mismo. Presté una especial atención a las inscripciones y ornamentos que, por su valor, requieren un cuidado especial. Fotografié cada inscripción decenas de veces, haciendo un seguimiento diario de los resultados en Granada, para obtener las mejores conclusiones. Todo esto para conseguir el material científico que es la base de mi estudio.

Finalmente me gustaría agradecer la ayuda de mi gran maestro el Dr. Abdel Azíz Salem, a quien debo mucho, ya que me animó, me guió y me envolvió en su gran manto protector desde que fui su alumno en la universidad hasta que obtuve la tesis. Por todo ello le dirijo mi más profundo agradecimiento. Quiero mostrar también mi profundo agradecimiento a los doctores Ali El Meligue, Sami Abdel Halim y al artista alejandrino Mahmoud Helmi. Asimismo me gustaría dar las gracias a todos aquellos que me ayudaron durante mi visita a las ciudades españolas de Madrid, Córdoba, Granada y Sevilla, especialmente a los profesores Pavón Maldonado, catedrático de Arqueología Islámica en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Juan Zozaya, jefe del Departamento Islámico en el Museo Nacional de Madrid, Julio Navarro, Jefe del Instituto Ibn Árabi de Estudios Árabes y Arqueológicos en Murcia, Mateo Revilla Uceda, jefe de los Palacios de la Alhambra.

Mis sinceros agradecimientos a los responsables de la Biblioteca de Alejandría, que incluyeron este libro en su plan de publicaciones, concretamente al Dr. Ismael Serag El Din, jefe de la biblioteca, al Dr. Abdel Halim Nour el Din, jefe del centro de caligrafía de la biblioteca, y a mi colega el Dr. Jaled Azab, vice-director del centro de caligrafía quien ha mostrado un gran interés por sacar adelante este trabajo y fue mi mejor apoyo para terminarlo.

históricas así como también en las antologías poéticas que adornan los palacios de Alhambra. Entre estos testimonios los de Ibn Ŷayyab, Ibn El Jatib e Ibn Zamrak, son fuentes de gran importancia para conocer las diferentes lecturas correctas de estas inscripciones, y conocer las inscripciones originales que fueron eliminadas por deformación o la restauración incontrolada llevada a cabo en los siglos pasados. La mayoría de estos poemas contienen detalles concretos sobre las salas, su contenido en ornamentos, azulejos y elementos arquitectónicos.

El cuarto capítulo está dedicado al estudio técnico de las inscripciones cúficas señalando los rasgos de su desarrollo y sus tipos, la mayoría de ellos en forma cúfica entrelazada o compuesta donde se destacan las letras con letra corrida e intercalada. Toman formas ornamentales distintas, algunas son como collares dispersos y otras son formas geométricas variadas, que afirman la sumisión de esta caligrafía, y la capacitación del artista granadino nazarí para variar la forma de las letras. Comparé este tipo de caligrafía cúfica ornamental en Al Ándalus con los ejemplos encontrados en el Oriente islámico. Para realizar el estudio de las inscripciones cúficas utilicé un método basado en el cuidadoso análisis de la forma de las letras, apoyándome en las fotografías e imágenes que muestran los rasgos de desarrollo de cada letra.

El quinto capítulo está dedicado a las características técnicas de las inscripciones registradas en caligrafía suave nasjíca y zulzí. En este capítulo explico las causas que llevaron al retraso en el desarrollo de la caligrafía suave en comparación con Oriente. Después expongo las muestras de caligrafía zulzí sus rasgos y su desarrollo. Para ello he realizado un estudio analítico de los mejores ejemplos que adornan los palacios, además de preparar fotos y dibujos explicativos que recogen las distintas fases de este tipo de escritura. Por otra parte también me he basado en las fuentes árabes especializadas como Sobh El Aasha de Al Kalkashandy, La maravilla de los pioneros en la industria de la caligrafía y el libro de Ibn El Sayeg y Recopilación de las bellezas de la caligrafía de los libros de El Tiby.

El sexto capítulo está dedicado al contenido de las inscripciones con un estudio de lema nazarí "Dios es el único vencedor" señalando las causas políticas que llevaron a adoptar este tipo de lemas y el significado simbólico de estas letras. También me centro en el contenido de inscripciones que sólo abarcan oraciones, plegarias, elogios, y en el de otras que describan las salas y los palacios. Asimismo estudio versículos de El Corán, algunas oraciones religiosas y palabras de buenos deseos.

Además el libro recoge los sobrenombres aparecidos en las inscripciones comparándolos con los anteriores a la época nazarí, ya que éstos tuvieron una amplia difusión en Oriente. Concluyo este capítulo con un estudio

Mohamed V. Después estudié los poemas de Ibn Zamrak que trabajó para el príncipe Mohamed V. El estudio de los grabados de este poeta me sirvió para refutar la teoría más extendida entre los investigadores hasta el momento, de que Ibn Zamrak fue el único poeta de la Alhambra pues se basaba en un texto mencionado en "Nafh el Tayeb" donde se atribuye la autoría de todos los poemas que adornan las paredes de la Alhambra. Posteriormente relacioné los poetas cuyos poemas han desaparecido de las paredes de Alhambra como el sultán Nasri Yúsuf III, quien compuso algunos versos para ser inscritos sobre las paredes de sus instalaciones, y su ministro Ibn Farkuon quien también rimó algunos poemas con el mismo propósito apoyándose en fuentes literarias.

El segundo capítulo está dedicado a estudiar las características artísticas de las inscripciones en Andalucía, y su desarrollo hasta la época nazarí. Empecé hablando de la importancia de la caligrafía árabe y su difusión en Andalucía, detallando los miembros de la industria de la caligrafía, tanto grabadores como calígrafos. Para ello menciono algunos nombres de los más famosos calígrafos señalados en las fuentes árabes, y expongo las causas de que los andalusíes se empeñaran en utilizar únicamente la caligrafía cúfica durante un largo periodo de tiempo.

Luego muestro, de forma general, la importancia de las inscripciones en los monumentos islámicos, por un lado como documentos y testamentos de innegable valor y por otro, como elementos ornamentales que se incluyen en el ámbito de las características principales del arte decorativo islámico. Seguí las etapas de desarrollo de la caligrafía cúfica y nasjíca antes de la aparición del imperio nazarí, a través de las inscripciones memoriales, de construcción y lápidas, hasta que la caligrafía árabe llegó a su etapa final de madurez y finura durante la época nazarí. Concluí este capítulo mencionando la materia prima utilizada para realizar los grabados que adornan los palacios de la Alhambra: piedra, mármol, yeso y azulejos, apuntando su disponibilidad en la actual Andalucía y mostrando los distintos métodos utilizados para preparar y ejecutar las inscripciones: grabar, inscribir y derramar en moldes.

El tercer capítulo es un estudio descriptivo de las inscripciones que adornan las salas, los patios y torres de la Alhambra, señalando los lugares donde se concentran más y corrigiendo los errores que habían cometido autores anteriores en el proceso de descifrado. Para ello me basé en el estudio científico y en las fotografías que realicé en la propia Alhambra. Por supuesto también cotejé esta información con todo lo mencionado sobre los grabados en las fuentes, árabes y andalusíes, antiguas y contemporáneas, especialmente en las fuentes literarias e

Otra dificultad es que todas las inscripciones se concentran en los lugares superiores de las paredes y en algunas torres que no está permitido visitar sin contar con una autorización que requiere mucho tiempo conseguir. Por fin pude conseguir una beca para ir a España en el año 1991. Estudié un grupo de inscripciones de algunas salas de la Alhambra, registrando y publicando los resultados con cuadros y fotografías que las muestran detalladamente.

Fotografié y estudié todo lo relacionado con las inscripciones en verso y prosa grabadas en las paredes de la Alhambra, prestando especial atención a la epigrafía arqueológica y su comparación posterior con lo indicado sobre estos grabados en las fuentes literarias e históricas. Posteriormente finalicé mi primer trabajo de investigación sobre las inscripciones en las instalaciones de Yúsuf I en los Palacios de Alhambra. Todo lo que tenía que ver con las inscripciones que adornaban los palacios de la Alhambra me interesaba, especialmente, después de estar en España durante dos años para estudiar los monumentos islámicos.

Insistía en la idea de publicar este trabajo, pero las editoriales del mundo árabe no estaban dispuestas a editar un estudio de este tipo, ya que eso implica invertir una gran cantidad de dinero, hasta que, finalmente, una gran institución en el ámbito científico como es la Biblioteca de Alejandría, incluyó mi libro en su plan de publicaciones.

He dividido los temas del libro en seis capítulos, presentándolos con un prólogo general, y un estudio crítico de las fuentes y la bibliografía. En el primer capítulo he presentado el estilo arquitectónico andalusí y su desarrollo hasta la época nazarí. Luego expuse sus instalaciones en los palacios de Alhambra indicando la fecha de construcción de cada una con una traducción de los sultanes nazaríes. También he incluido un estudio de las instalaciones arquitectónicas nazaríes, desde el primer núcleo de la Alhambra en tiempos de Mohamed Ibn Nasser y sus sucesores, hasta que los palacios llegaron a su momento de máximo esplendor con el sultán Yúsuf I y su hijo Mohamed V Al Ghany Bellah, quien construyó un maravilloso grupo arquitectónico en el Patio de los Leones.

El libro estudia detalladamente a los poetas nazaríes, la mayoría de ellos hombres de ciencia y literatura, que presidieron el Consejo de construcción y llegaron a desempeñar un cargo ministerial en la Alhambra de Granada, innovando en la descripción de sus jardines, palacios y fuentes. Lo mejor de sus poemas, la mayoría compuestos con un fin ornamental, adorna las paredes de las salas y las fuentes. Entre estos versos destacan los del ministro Abu Hassan Alí Ibn Al Ŷayyab, quien se centró en las instalaciones del sultán Abu El Walid Ismael y el sultán Yúsuf I, y los del ministro Lesan El Din Ibn El Jatib, quien decoró los aposentos del sultán Yúsuf I y los de su hijo

Desde este momento empezó el gran interés científico por el estudio de las inscripciones. En el campo de la lengua y la traducción, la investigadora María Jesús Rubiera presentó su tesis doctoral en 1970 sobre el poeta, Abu Hassan Ali Ibn el Ŷayyab, y fue la primera en dirigir su atención a los poemas de Ibn el Ŷayyab que adornan las salas de la Alhambra. Publicó los resultados de su investigación en la revista Al Ándalus. Con fecha posterior a 1970 vio la luz otro estudio de la misma autora, sobre algunos poemas de Ibn el Jatib que adornan la Sala de los Embajadores.

El profesor García Gómez continuó sus investigaciones en este campo con el estudio de los poemas árabes que adornan las paredes y fuentes de la Alhambra, traduciéndolos al español. Este trabajo fue publicado por el Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en 1985. En el citado estudió mencionó que lo había estado preparando desde que fuera director de la Escuela de Estudios Árabes de Granada en la década de los treinta del siglo XX.

Observamos aquí, que los estudios anteriores dedicados a las inscripciones de la Alhambra se basaron en la realización de una copia de los poemas que adornaban las salas y su traducción al español, sin interesarse por las demás inscripciones, ni realizar un registro de las imágenes y formas de las mismas.

De este modo llegamos a la otra parte, la más importante, que corresponde al estudio de las inscripciones de forma artística y arqueológica. Dirigir la mirada a esta faceta del estudio de las inscripciones de la Alhambra, se debe a los trabajos llevados a cabo por Fernández–Puertas, profesor en la Universidad de Granada y Darío Cabanelas, profesor en el Escula de Estudios Árabes de la misma ciudad. Ambos publicaron sus estudios, conjuntamente, en la revista Cuadernos de la Alhambra editada por el Patronato de la Alhambra y el Generalife. Se tratan de aportaciones de gran valor para los especialistas ya que incluyen opiniones y conclusiones de suma importancia.

La escasez, tanto de estudios e investigaciones extranjeras modernas, como la inexistencia de los mismos en lengua árabe, fueron el motivo que me empujó a estudiar una nueva vertiente de estas inscripciones. Esto fue en el año 1989. Estaba un poco confuso, al principio, por la escasez de material científico y la dificultad de investigación en este campo, virgen para el estudio arqueológico. Además estaba la dificultad de conseguir una beca para poder realizar el trabajo de campo en los palacios de la Alhambra. A todo esto hay que añadir la necesidad de tener mucho cuidado a la hora de descifrar las inscripciones y fotografiarlas, puesto que muchas de ellas estaban ubicadas en lugares distintos, con líneas muy finas que se mezclaban con ataurïques y formas ornamentales geométricas de varios tipos y formas.

traductor de la corte durante el tiempo del rey Felipe II; le siguieron en la tarea de descifrar las mencionadas inscripciones algunos trotamundos y embajadores árabes, entre ellos Ahmed Ibn el Mahdy al Ghazal al Fasí y el embajador Mohamed Ibn Osman el Meknasy.

Entre estos intentos, destacan el logrado estudio que llevó a cabo Lafuente Alcántara, Inscripciones árabes de Granada, Madrid, 1859, y el de Antonio Almagro Cardenas, Estudios sobre las inscripciones árabes de Granada con un apéndice sobre su madraza o universidad árabe, Granada, Imprenta de Ventura Sabatel, 1870. Ambos estudios intentan descifrar y traducir parte de ellas al español las inscripciones de la Alhambra.

A pesar del esfuerzo, estos primeros trabajos pecaban de falta de precisión y contenían muchos errores. Después se publicaron nuevas investigaciones en las que sus propietarios intentaron corregir las lecturas anteriores de las inscripciones. Entre estos trabajos, a modo de ejemplo, citamos el trabajo de Gaspar Remiro, "Las inscripciones de la Alhambra" En él escogió algunas muestras de las inscripciones de la Alhambra y las publicó en la revista de estudios históricos de la Universidad de Granada en 1911. El arabista americano Nykl publicó en 1936 un estudio en la revista Al Andalus titulado "Inscripciones árabes de Granada y del Generalife". Por último tenemos el libro del profesor Levi Provencal Las Inscripciones árabes en España. A pesar de la importancia de este libro, lamentablemente el autor enfocó su estudio solamente en una inscripción, concretamente la de la Puerta de la Justicia.

Los estudios científicos serios sobre las inscripciones de la Alhambra empezaron realmente a manos del gran arabista García Gómez, quien comenzó a estudiar, principalmente los poemas que adornan los palacios y su importancia en el campo de la lengua y la literatura. Mostró un especial interés por las composiciones del ministro granadino Abu Abdallah Ibn Zamrak quien alcanzó gran fama en el ámbito cultural como único poeta de la Alhambra.

El profesor García Gómez apuntó en su libro la necesidad de dar más importancia al estudio de las inscripciones que adornan las paredes de las salas y fuentes de la Alhambra, basándose en dos ejes de estudio e investigación; el primero de ellos abarca las inscripciones y la importancia lingüística y literaria de éstas para los especialistas; el segundo eje, el más importante, se centra en dirigir la atención de los investigadores a estudiar las inscripciones en ambas vertientes, la artística y la arqueológica, destacando su importancia para la Historia del Arte.

Los palacios de la Alhambra

Diwan de la arquitectura y las Inscripciones árabes.

Introduccion

Los palacios de la Alhambra suscitan en el alma de quien los contempla recuerdos pasados de gloria y honor. Representan con sus maravillas, una época de esplendor y heroísmo. Esplendor civilizado y heroísmo militar que la historia ha recogido en estos palacios de leyenda, que se convirtieron en museo de una arquitectura y arte islámicos sin par en Al Ándalus.

Los palacios de la Alhambra eran y siguen siendo fuente de inspiración para literatos occidentales de nuestra historia contemporánea, dado que atrajeron a numerosas celebridades, como el famoso escritor y novelista americano Washington Irving, quien pasó allí unas cuantas noches inspirándose para sus novelas y cuentos. Desde entonces acudieron a ellos una amplia gama de artistas y escritores que enriquecieron con su producción librerías y museos. Entre estos genios se encuentra el famoso compositor español Manuel de Falla, el poeta García Lorca, el escritor francés Chateaubriand y más reciente Antonio Gala, quien obtuvo gran éxito con su novela El manuscrito carmesí, ambientada en los citados palacios a finales de la época de los Banu al Ahmar.

Entre los creadores árabes que se inspiraron en la Alhambra destacan Ahmed Shawki, Abdel Wahab el Bayati, Nezar Kabany y más recientemente la escritora Radia Ashour, con su novela Granada.

En 1953 acudió a la Alhambra una amplia gama de especialistas en historia del arte y arquitectura para empaparse de su estilo. Pasaron tres noches en las salas y patios contemplando sus bellísimos elementos ornamentales y descubriendo sus abundantes motivos decorativos.

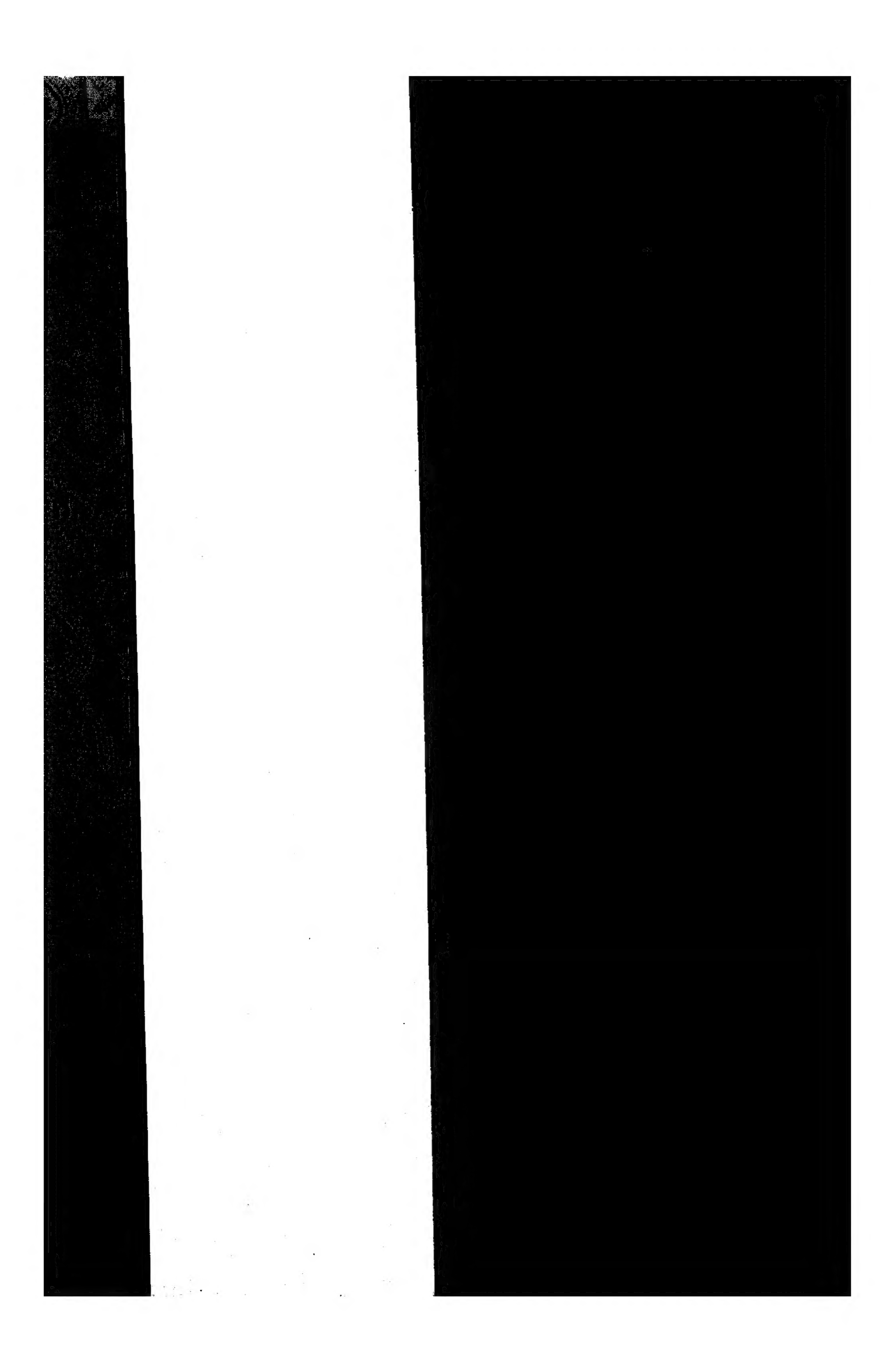
La Alhambra continúa siendo, a pesar de todo lo que se ha escrito sobre ella, fuente inagotable para escritores e investigadores en el campo artístico y arqueológico. Sin embargo una faceta, de suma importancia, sigue siendo insuficiente y necesita todavía investigaciones y estudios, me refiero a la epigrafía, la ciencia cuyo objeto es conocer e interpretar las inscripciones que adornan las paredes y fuentes de Alhambra.

Hay que destacar que estos estudios se centraron, desde principios del siglo pasado, en tratar de leer una selección de inscripciones e intentar descifrar sus símbolos y enigmas, procediendo a traducirlas del árabe al español. Estos intentos empezaron en época temprana a manos del morisco granadino Alonso del Castillo,

LOS PALACIOS DE LA ALHAMBRA

Diwan de la arquitectura y las Inscripciones árabes

Mohamed El-Gamal





LOS PALACIOS DE LA ALHAMBRA

DIWAN DE LA ARQUITECTURA Y LAS INSCRIPCIONES ÁRABES

Mohamed El-Gamal